VOL. XV

EMPORIVM

GENNAIO 1902

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE, LETTERATURA
SCIENZE E VARIETÀ

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE:
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE * BERGAMO

E. Frette & C.i

Telerie e Tovaglierie

Doni a Scelta per Commissioni superiori a Lire 50.

Catalogo N.18

1902

Casa Principale Monza

Filiali - MILANO - ROMA - TORINO

Cataloghi e Campioni gratis e franco dietro richiesta.

Collezione di Monografie Illustrate

NEL secolo nuovo il bisogno della coltura si va facendo sempre più intenso e diffuso; ma come è carattere universale dell'epoca, essa ha un fine utilitario e immediato.

Tutti vogliono apprendere, ma per le vie più rapide. Al lettore affrettato poco importa di sapere quali le fonti e le ricerche, in cui intere generazioni di eruditi esaurirono le forze e la vita; gl'importa bensì di conoscere quali siano i *resultati* ben noti e accertati, urgendogli d'imparare molte cose nel minor tempo possibile. La lotta per la vita c'incalza; e si vuol sapere per vivere.

Ora niuno ignora che il più rapido mezzo di apprendere, si ha nel metodo intuitivo. A risparmiare tempo e parole, nella descrizione di un paese, di un oggetto, di una serie sistematica di cognizioni, il migliore spediente è di offrirne, se possibile, l'*immagine,* di mettere, a così dire, lo studioso in presenza delle cose. Per poco che la sua intelligenza sia già iniziata, un fiotto di idee gli entrerà direttamente per l'immagine nel cervello; e pochi cenni di storia, di commenti, o di riferimenti basteranno allora a completare *il linguaggio delle cose.*

Ecco perchè le illustrazioni

non sono più oggidì un pleonasmo, un mero ornamento, ma parte essenziale ed integrale di ogni trattazione. L'illustrazione dev'essere *documentale*, non di fantasia o di maniera; perchè dev'essere *la realtà presentata agli occhi nostri.*

Nessuna categoria di cognizioni può sottrarsi oramai a questa necessità; e ciechi o monchi ci sembrano i volumi non integrati e chiariti dall'immagine.

E poichè, per i progressi ottenuti coi nuovi mezzi di riproduzione fotomeccanici, non v'è più mistero di archivi o rarità di capolavori o novità di scoperte e di esplorazioni, delle quali anche il più povero dei lettori non possa contemplare la *veduta,* riprodotta dalla fedele impronta che le cose, i luoghi, le persone lasciarono della propria forma sovra una lastra sensibile — e di così meraviglioso sussidio si vale ogni ramo del sapere — noi offriremo ai lettori italiani, in questa nuovissima

SERIE « BIOGRAFIE DI ARTISTI » :
MEDAGLIONE IN MARMO DI G. AMADEO.

Collezione di Monografie Illustrate

una vera *Enciclopedia dello scibile*, costituita da monografie esaurienti, indipendenti l'una dall'altra, di carattere tutto particolare.

La Collezione sarà divisa in *Serie*, ciascuna sotto la direzione di persona nota, profondamente cognita della materia di cui ciascuna Serie tratta; e le monografie verranno affidate a specialisti che abbiano buona fama anche come scrittori.

Il formato maneggievole, la veste aristocratica, il prezzo mite dei volumi li farà presentabili e, speriamo, accetti all'universale.

SERIE « ITALIA ARTISTICA »: TRANSENNE IN S. VITALE DI RAVENNA.

Indichiamo, intanto, alcune delle Serie che stiamo preparando:

Italia Artistica *diretta da CORRADO RICCI. (Serie Artistica).*

Far conoscere i tesori artistici della patria nostra, e, ad un tempo, invogliare e guidare i visitatori, nostrani e stranieri, nello scovrirli e apprezzarli degnamente: questo il proposito della nostra serie.

La quale sarà costituita da singole monografie per ciascuna città o luoghi di arte celebri. Non saranno libri di pura erudizione, non un'arida guida, non una storia,

ma un po' dell'una e dell'altra insieme, offrendo al lettore e al visitatore tutto l'essenziale a sapersi per comprendere il valore dei capolavori d'arte e delle reliquie storiche — di cui ciascun volume, riccamente e profusamente illustrato, si porgerà come un magnifico *Album*, come un gradito ricordo.

Di questa *Serie* sono usciti:

1. **Ravenna**, di C. Ricci: con 1 tavola e 100 illustrazioni . . . . L. 3.50
2. **Ferrara e Pomposa**, di G. Agnelli: con 1 tavola e 94 illustrazioni . . L. 3.50

SERIE « ITALIA ARTISTICA »: SCALONE DEI BENVENUTI, PIAZZETTA MUNICIPALE, A FERRARA.

Serie Storica (*Storie dei varii popoli, antichi e moderni*).

Niuno mette in dubbio che nelle varie storie Universali, di autori italiani e stranieri, non trovisi adunato un tesoro cospicuo di studi e di materiali. Pur troppo, però, quelle opere grandiose non entrano nel repertorio dei libri che si leggono, e solo figurano nelle biblioteche come le Enciclopedie, quali opere di consultazione cioè, che si prendono in mano quando occorre di orientarsi intorno a un dato avvenimento.

Anche le opere di storia, nelle quali specialisti illustri trattano di singole epoche, sono scritte, generalmente, per una ristretta cerchia di studiosi; e rimangono inaccessibili o ignote alla maggior parte del pubblico istruito.
Or è invece per questo più largo numero di lettori, che la nostra serie di monografie verrà porgendo, in forma allettevole, una enciclopedia storica universale di carattere popolare, ma la quale presenti ad un tempo la maggiore serietà scientifica resa fino agli ultimi risultati dell'erudizione.

SERIE « VIAGGI »: CHICHEN-ITZÀ NEL YUCATAN.

Pensatori e Poeti (*Serie Letteraria*).

Verrà iniziata col maggiore dei nostri Poeti, *Dante*, e verrà continuata dedicando un volume a ciascuno dei grandi Letterati, Poeti o Pensatori di qualsiasi nazione, i quali esercitarono una estesa influenza o furono gloria del genere umano.
La biografia si fonderà con l'informazione delle loro opere, e l'importanza delle opere maggiori verrà illustrata in tutti i suoi rapporti con la vita civile e con l'Arte.

Biografie degli Artisti celebri (*Serie Artistica*).

Questa serie dedicata non solamente agli artisti italiani, ma a quelli d'ogni nazione, per mezzo di monografie esaurienti riccamente illustrate e indipendenti l'una dall'altra, è intesa a formare una « Storia completa dell'Arte Antica e Moderna ».

Viaggi (*Serie Geografica*).

Nella Serie geografica porgeremo una rivista di tutte le regioni interessanti della terra.
Conterrà originali impressioni e narrazioni di viaggi, o succinte monografie di genti, dei loro costumi e delle regioni da esse abitate.

Di questa *Serie* è pubblicato:

1. **Da Genova ai Deserti dei Mayas**, di Ubaldo A. Moriconi: con 345 illustr. **L. 6**

Serie Speciale (*Enciclopedia della cultura*).

In questa serie troveranno posto i più svariati e interessanti argomenti, dal punto di vista artistico o del costume, specialmente quelli che si riferiscono alla casa, alla famiglia, alle variazioni storiche del gusto, dei costumi, dello sport e dei divertimenti.

Dirigere Cartolina-Vaglia all'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo

VITTORIO PICA:

Attraverso gli albi e le cartelle

(SENSAZIONI D'ARTE)

A. RASSENFOSSE. *Litografia.*
(Saggio delle illustrazioni del 2° fascicolo).

Critico d'avanguardia, curioso d'ogni più audace novità estetica, innamorato d'ogni più eletta, squisita e preziosa forma d'arte moderna, Vittorio Pica, in questa nuova sua opera, passa in rivista quanto di più originale, di più caratteristico, di più raffinato è stato prodotto durante il nostro secolo ed alla fine del secolo scorso, dall'arte dell' incisione, così in Europa come in America e nell' Estremo Oriente.

Dagli albi giapponesi alle vignette francesi del Settecento, dalle fantasie macabre di Goya o di Rops alle scene satiriche di Daumier o di Forain, dagli albi inglesi a colori pei fanciulli ai cartelloni figurati francesi, inglesi od italiani, dalle gioconde invenzioni decorative dei giovani illustratori tedeschi alle bizzarre e suggestive concezioni dell'inglese Beardsley, del norvegese Münch o del belga Ensor tutte le più svariate, curiose, interessanti creazioni, che, guidati dalla fantasia fervida e dalla mano sapiente dei più arditi e geniali artisti di circa due secoli, hanno prodotto la penna del disegnatore, la punta dell'acquafortista, il bulino dell'incisore su rame, il coltello dell'incisore su legno e la matita grassa del lito-

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO

UTAMARO — *Festa notturna*

(Saggio delle illustrazioni del 1° fascicolo).

A. DONNAY: *Testata.*

A. DONNAY: *Testata.*

E. BERCHMANS: *Disegno decorativo*

(Saggi delle illustrazioni del 2° fascicolo).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — EDITORE

grafo, sono da Vittorio Pica minuziosamente ed acutamente esplicate nelle pagine ricche di bellissime foto-incisioni, di questo suo libro, in cui si ritroverà quel comunicativo calore d'entusiasmo estetico, che caratterizza tutto ciò che egli scrive.

L'opera formerà due grossi volumi in-8, stampati su carta di lusso e ciascuno dei due volumi si comporrà di tre fascicoli.

Ogni fascicolo di 96 a 120 pagine conterrà da 100 a 150 illustrazioni, oltre alle testate ed alle iniziali, disegnate appositamente da chiari artisti italiani e stranieri. La copertina è stata ideata e disegnata da G. M. Mataloni.

Serie Prima:

1. FASCICOLO

I. Artisti Macabri.

II. Albi Giapponesi.

III. Gli albi inglesi pei fanciulli.

2. FASCICOLO

IV. Tre maestri della caricatura in Francia.

V. Quattro disegnatori di Liegi.

VI. La Guerra.

3. FASCICOLO

VII.
VIII. } I cartelloni illustrati.
IX.

E. BERCHMANS: *L...*

Saggio delle illustrazioni del 2° fascicolo.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — EDITORE

R. ANNING BELL: *Disegno per "The Sleeping Beauty"*.
(Saggio delle illustrazioni del 1° fascicolo).

WILLIAM H. BRADLEY: *Cartellone americano*.
(Saggio delle illustrazioni del 3° fascicolo).

G. M. MATALONI: *Cartellone italiano*.
(Saggio delle illustrazioni del 3° fascicolo).

H. DAUMIER: *Ménélas vainqueur*.
(Saggio delle illustrazioni del 2° fascicolo).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO

GAVARNI — *Al veglione.*

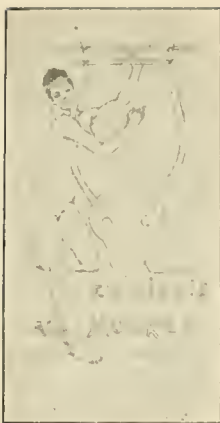
(Saggio delle illustrazioni del 2° fascicolo).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — EDITORE

RAFFET — LA RIVISTA NOTTURNA.

GOYA:
I DISASTRI
DELLA
GUERRA.

(Saggi delle illustrazioni del 2º fascicolo)

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — EDITORE

A. RASSENFOSSE: *Ex-libris.*
(Saggio d'illustrazione del 2° fascicolo).

Il primo fascicolo, le cui testate ed iniziali sono state appositamente ideate e disegnate da A. Hohenstein *e* G. Mentessi, *è già in vendita presso tutti i librai d'Italia. Il secondo fascicolo, con testate ed iniziali di* A. Donnay, E. Berchmans, F. Maréchal, G. Mentessi *ed* A. Rassenfosse, *sarà pubblicato nei primi giorni del prossimo marzo ed i fascicoli seguenti di tre in tre mesi.*

Serie Seconda:

4. FASCICOLO

X. Acquafortisti belgi ed olandesi.

XI. Artisti d'eccezione.

XII. I giovani fantasisti della matita in Germania.

5. FASCICOLO

XIII. / XIV. / XV. Parigi ed i Parigini

6. FASCICOLO

XVI. Acquafortisti tedeschi e scandinavi.

XVII. Incisori moderni su legno.

XVIII. Vignettisti francesi del secolo decimottavo.

F. ROPS: *Frontespizio delle poesie di Mallarmé.*
(Saggio delle illustrazioni del 2° fascicolo).

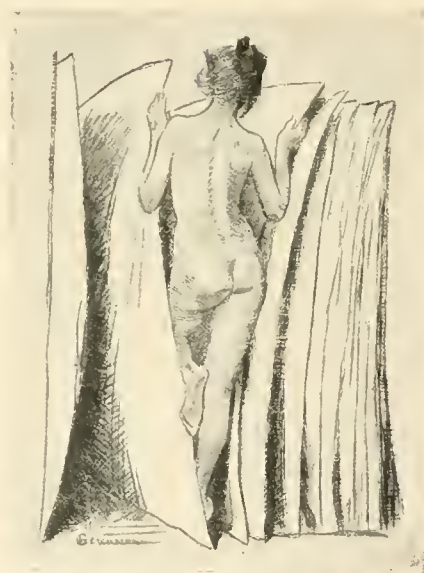
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — EDITORE

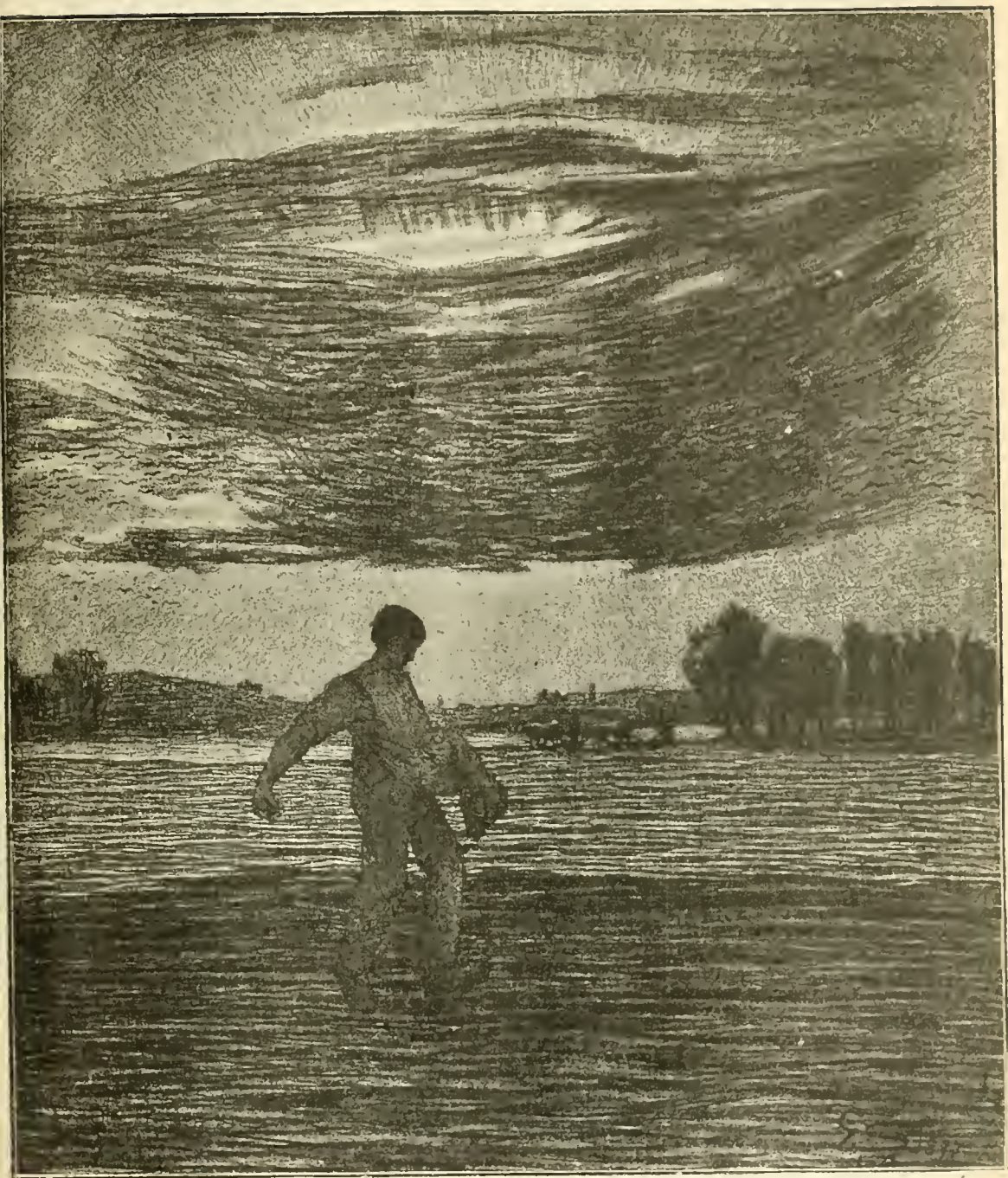
J. CHÉRET: *Le Courrier français.*

Quest'opera che, come si è già detto disopra, formerà due grossi volumi riccamente illustrati di circa 350 pagine ciascuno, può acquistarsi sia a fascicoli separati, sia completa per associazione.

J. CHÉRET: *La Danse.*

Ogni fascicolo costa L. 2,50 franco nel Regno
» » Fr. 3 nell'Unione Postale.

Associazione ai sei fascicoli: L. 12 nel Regno
» » » Fr. 15 nell'Unione Postale.

E. BERCHMANS: *La lettura.*

(Saggio delle illustrazioni del 2° fascicolo).

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE LETTERATURA SCIENZE E VARIETÀ

VOLUME XV.

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO - EDITORE

INDICE DEL VOLUME XV.

CESARE LAURENTI COSCIENZA.

EMPORIUM

VOL. XV. GENNAIO 1902 N. 85

ARTISTI CONTEMPORANEI: CESARE LAURENTI.

È il prato novellamente fiorito in quel dolce mattino primaverile, la luce ha freschezze rosee, come i primi fiori sugli alberi lontani ancora spogli di fronde, l'aria è tenera e sottile come l'erba da poco sorta sopra lo strato di terra. È un senso diffuso di cominciamento in tutte le cose, quasi che serbassero le traccie della recente creazione, quasi che allora fossero esplose alla vita. In questo momento iniziale appariscono tre fanciulle, come un sorriso di bellezza viva. Stanno per comporre l'armonia dei giovanili corpi ignudi nell'atteggiamento giocondo della creatura umana, in un ritmo per cui le membra si compiacciono del moto che ne rivela la perfezione. Ma una lieve timidezza sembra renderle esitanti, una vaga incertezza fa del loro gesto quasi una prova. Per la prima volta si trovano esse così libere nel leggiadro giardino della vita, per la prima volta la loro intatta bellezza può manifestarsi come una virtù, per la prima volta la lieta festa della giovinezza può celebrarsi nella sua pompa più seducente?

C. LAURENTI — FRA LA COPPA E LE LABBRA.

Forse una oscura memoria è nella loro ingenua femminilità, una memoria remota di essersi un'altra volta trovate insieme, nello stesso giardino, dilettandosi nella danza istessa; forse in sogno, forse in un'altra età? O è un ricordo essenziale delle cose, della materia onde i loro corpi sono construtti, talchè malgrado l'inscienza le agili braccia si sollevano, le gambe avanzano, i fianchi si curvano e le teste si inclinano a costituire il disegno supremo mirabile che illustra la massima nobiltà della loro struttura, che offre tutta la magnificenza che da loro può palesarsi?

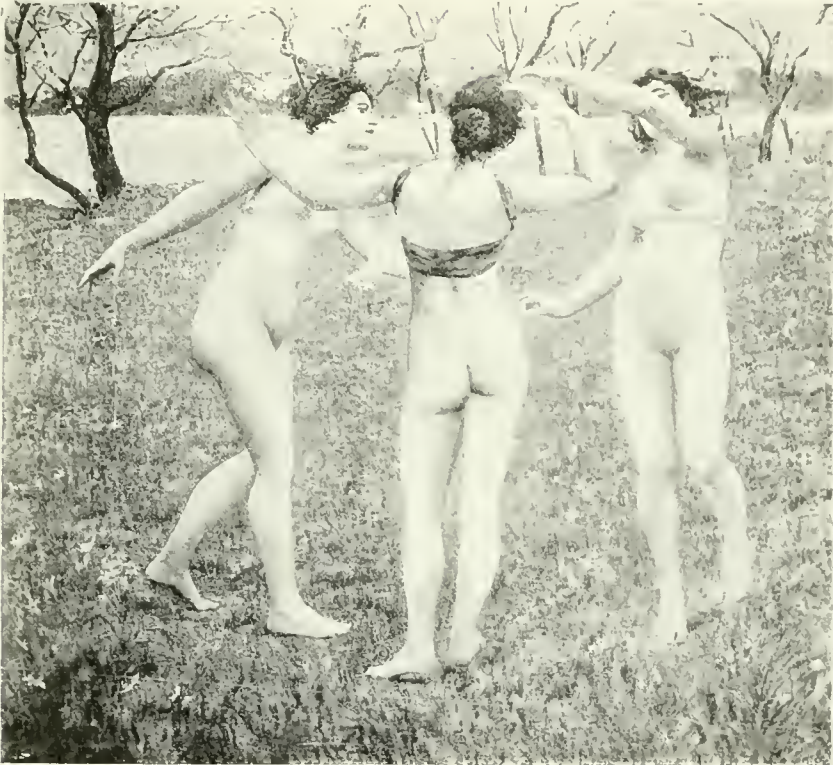
Per quanti anni, per quanti secoli terra e vita furono un orto precluso, e la gioia della bellezza e della giovinezza fu disconosciuta e respinta? Per quanti anni, per quanti secoli furono le riapparse fanciulle tenute prigioniere in tetre case, in fumide città, costrette le membra insigni dentro saj degradanti e la loro infervorante

CESARE LAURENTI:

PARALLELO.

potenza in opere mortificatrici? Quando furono libere? Come si compì il prodigio della loro liberazione e della loro apparizione?

E nell'anima dello spettatore affascinato si rievoca la storia della bellezza e della gioia umane in uno scorcio sintetico istantaneo, come per un'ansia mortale si rivive in un istante l'intera esistenza.

E poi il crollo, l' inversione tragica dell' anima universale, l'inverno gelido e deserto succeduto alla più florida estate, le tenebre fitte ai più abbaglianti splendori; indi un palpito di rinascita, un raggio di luce, una espansione vittoriosa di gioia e di bellezza, e l'uomo richiamato alla sua vera meta, godente di vita nella terra letificata e creatore di bel-

C. LAURENTI — FIORITURA NOVA.

lezza nell'atto medesimo di vita, e poi ancora la decadenza, l'abbrutimento, l'oscurità e tutti gli uomini curvi allo stesso grado in una bassa e monotona fatica nel mondo desolato; ed oggi infine, fra tanta miseria, un nuovo segno di resurrezione e di ravvedimento, un' alba lontana, una speranza; e se non l'opera, se non la realtà rifatta bella e gioconda, una visione di sogno, l' intuizione fervida di ciò che sarà e l'ansia febbrile di rinnovare.

Si illumina il mondo antico, la conquista assoluta dell'uomo per la sua felicità e per il suo dominio, e i fasti grandiosi di bellezza e di piacere con cui egli la celebrò assoggettando tutto un popolo ad una sola meta, ad una sola opera, quella di allietare e di abbellire il suo trionfo. E in sommo risplende il frutto di tutte le delizie della vita nell'Ellade; e la vita istessa compiuta come un'opera di bellezza è la rivelazione più completa e più libera della più alta forma di gaudio ed ogni atto inteso come un capolavoro, una testimonianza di eternità.

L'umanità dalla fonda vallata risale verso i piani elevati e tende alle radiose vette abbandonate ove

la vita raggiunge l'intensità più vibrante e l'ampiezza più solenne, e se esita per l'ignoto cammino tuttavia non falla, un inconsapevole ricordo la dirige; e se nella prima conquista ristà, come confusa per la sua istessa fortuna, il medesimo ricordo inconsapevole le fa riconoscere i beni riacquistati; e se nel primo istante di libertà e in quella più elevata posizione esita a spiegare tutto il suo impeto, a risplendere della sua vera maestà, non tarda tuttavia a goderne a seconda del suo istinto originale e ad apparire sotto l'aspetto più degno in cui già si compose.

Cede l'inverno alla primavera, cede lo squallore desolato alla nuova fioritura, tutto si rinnova, tutto appare sotto un aspetto nuovo, e le tre vergini prigioniere, in cui io amo di figurare la vita, la gioia e la bellezza, rifatte libere dopo una prigionia secolare, rientrano quasi stupite nel loro obliato dominio e riprendono inebriate l'antica danza, l'antico fascino da tempo immemorabile interrotti e in cui rifulse una delle perfezioni insuperabili del mondo.

Così duplicemente nella sua apparenza materiale e nella sua significazione profonda penetrò nel mio spirito il quadro che il Laurenti ha chiamato *Fioritura nova* e se lo prescelsi quasi a guida di questo studio intorno all'opera vasta dell'artefice pensoso, e se sopra di esso già a lungo fermai l'esame si è perchè esso compendia in grado eminente le qualità del suo autore ed esprime tipicamente in una forma concreta uno dei palpiti essenziali dell'arte moderna.

Il carattere, l'ansia, il fervore più immateriale ed intimo delle ricerche, delle aspirazioni che si stanno spiegando nell'arte nostra e di quelle tendenze più generali di tutto il nostro sistema di civiltà si rispecchiano con una profonda delicatezza in questa visione del Laurenti. È proprio una sottile ma significante vibrazione delle anime che egli fissò con segni di luce.

C. LAURENTI — ARMONIE DELLA SERA.

Oh! l'inesperienza, l'esitanza di quelle ignude fanciulle ad atteggiarsi nella più nobile posa dei loro corpi, pur trovandone la linea! Ma è tutta l'inesperienza desiderosa dell'anima moderna, che uscita di lunga servitù può di nuovo, appena a-

desso, muoversi liberamente a seconda dei veri istinti della vita, senza costrizione di vesti, di finzioni onde prima era oppressa! Ma è tutta l'incertezza dell'arte che può slanciarsi verso il sogno più insigne di bellezza, che può rivelarsi ancora nella vita fuori da tutti quei pesanti indumenti sotto i quali doveva prima presentarsi.

L'intreccio dei nudi e il loro istesso disegno nulla ha di classico, non è impeccabile, non afferma una bellezza definitiva, ma in ciò consiste il

Ora io penso che il Laurenti ebbe invece nel proposito di fornire, come l'artefice classico, una sensazione di pura bellezza, come lo ebbe il Botticelli, quando, ad esempio, raffigurò, la nascita di Venere; ma il sommo maestro fiorentino non rifece già la perfezione ellenica, ma creò la Venere del suo tempo, figurando la bella creatura allora vivente, e l'artefice moderno non riprodusse già una visione classica, ma rappresentò celebrata la donna dell'oggi nella sua vigorosità un po' aspra, con

C. LAURENTI — METAMORFOSI.

tratto geniale dell'artefice e la sua corrispondenza vitale con il suo tempo e con il suo ambiente.

Un gelido accademico, un tecnico senz'anima, un mediocre disegnatore avrebbero facilmente potuto, senza alcun sacrificio d'ingegno, riprodurre su una tela una specie di gruppo delle tre grazie, rigidamente esatte di forma e di posa. E dopo? L'opera non avrebbe avuto alcun valore speciale, non avrebbe espresso nulla di nuovo e non avrebbe avuto rapporto alcuno con la civiltà nostra. Una artifiziosità insignificante, fredda, superflua adunque, una cosa morta.

un certo impaccio nella sua nudità manifesta, con il gesto nervoso che non ha più la consuetudine del moto pubblico solenne. Forse a questo risultato l'artista sarà arrivato incoscientemente, ma questo nulla toglie al suo merito e mostra anzi che la sua anima, al pari della pianta sana e vivida che si trasforma e si nutre con ciò che la stagione e l'aria le apportano, sente tutte le impercettibili mutazioni della stagione sociale ed è aperta a tutti i soffi vivificatori che le pervengono dall'intorno.

Ed oggi le condizioni della civiltà non sono

certo quelle che debbono determinare una manifestazione d'arte suntuosamente magnificatrice, definitivamente perfetta come quella ellenica. Tutto il complesso delle energie sociali ha appena ora iniziata la propria restaurazione; dal deprimente regime stabilitosi e perdurato per quasi tutto il secolo anelanti al futuro dominio, alla futura grandezza, aspettanti i nuovi eroi e le future gesta; sono i popoli in moto, e lentamente e sordamente ancora, per adempiere al loro nuovo destino, per accaparrarsi la futura supremazia; sono le classi sociali in conflitto per disporsi sopra un nuovo equilibrio,

C. LAURENTI — PARABOLA.

testè finito, ora soltanto si accenna a risalire verso quelli ideali più vasti di dominazione proprii dei grandi tipi classici di civiltà; ed è un vivo fermento di individui e di masse, un risuscitarsi di virtù e di aspirazioni per organizzarsi sopra un nuovo e grandioso schema su cui potrà ricostituirsi la maestà di un impero. Ma tutto questo è finora in divenire, e allo stato di tensione; sono le anime capace di sopportare l'espansione di nuove e innumerevoli forze o per instaurare un nuovo ordine di potestà, una sovraposizione di strati sociali con la preminenza delle moltitudini sterminate.

Ed ecco che ora ci si palesa per intero il merito della figurazione del Laurenti, ecco che ci si schiarisce il sommo pregio di quella vereconda perplessità con cui sembrano materiate le ignude fanciulle,

ecco che l'esitazione, l'immaturità di quella femminilità assumono una importanza profonda, poichè costituiscono la rappresentazione artistica comprensiva, il simbolo palpitante e del punto a cui è arrivata oggi la corrente ascensiva della civiltà e dell'ansia della coscienza moderna e del grado di fioritura dell'arte medesima.

E quando il Laurenti, non ritornando sul medesimo argomento, come erroneamente fu detto, ma cercando di completare il suo pensiero a seconda del primitivo intento, che era quello di porre in confronto la gioconda bellezza del mondo ellenico con la tristezza contemporanea, dipinse il *Parallelo* che ora si trova esposto a Venezia, e in una tavola del dittico figurò tre altre fanciulle rallegrantisi ignude nel giardino opimo di frutti, egli non ci diede neppur questa volta una raffigurazione classica. E forse questa volta la sua volontà mirava più precisamente a questo scopo. Anche per far risaltare l'antitesi delle due composizioni e perchè meglio se ne illustrasse il significato, il Laurenti forse si propose di far sentire il senso

C. LAURENTI — PARABOLA.

ellenico più distintamente che nella *Fioritura nova*. Ma l'eccellenza della sua anima di artista compenetrata di tutti i palpiti più vitali di modernità forzò l'occhio e la mano, talchè ne derivò una visione, che se è più definitiva, più sicura della *Fioritura*, è più definitiva nell'esprimerci un tipo risolutamente moderno, una creatura che proprio adesso è scaturita perfetta dalle anime nostre.

Come l'artefice greco, il Laurenti trovò la linea definitiva, non già ricopiando il classico modello, rifacendo una figura morta e scomparsa per noi, ma come l'artefice greco in questa linea racchiuse e glorificò la più bella femminilità del suo tempo, il Laurenti vi significò la femminilità già vivente in parte, ma più ancora dominante nel nostro sogno desideroso.

Le fanciulle della *Fioritura nova*, se pur belle e piacenti, non erano l'affermazione risoluta, di un tipo nuovo, non incarnavano spiccatamente quella visione di femminilità che può ricavarsi dalla orientazione ultima del gusto moderno, i loro volti, i loro corpi potevano adattarsi a tendenze diverse; non così le fanciulle del *Parallelo*, nel pannello detto *Olimpiade LXXX^{ma}*.

Vi ha qui specialmente la figura di sinistra, la più significativa e la più affermata, quella di cui il volto risplende di un fascino ancora ignoto attraverso gli occhi incantevoli e perturbatori ed è circondato da una aureola irrequieta di capelli, come fasci di luce attorno a una cometa; vi ha questa figura, dico, la quale riassume una delle supreme forme del moderno estetismo femminile. Il suo è veramente il tipo nuovissimo portato dalle nostre più recenti predilezioni, dalle nostre più eccessive invocazioni, la creatura affascinante, ambigua, misteriosa per la magia degli sconosciuti destini che ella porta in sè, delle gioie inaudite di cui è capace, degli eccessi di bene e di male che potranno prorompere dalla sua anima indomita, per la fluidità snella, attorcente, nervosa delle membra, ora distese arrovesciate in un languore spasmodico, ora scattanti in impeti deliranti. È invero il fiore prodigioso, intenso e quasi morboso delle civiltà nuove, il fiore immaginato da' desideri esaltati oltre ogni confine, il premio, la conquista quasi inafferrabile verso cui si tendono le mani febbrili e avide, il fiore commisto di carne e di anima emanante un profumo di perdizione e di resurrezione, la creatura insommessa che vuole adempiere a tutta la sua intatta volontà, la promessa che tutte le riassume, il sogno della poesia e della tragedia moderna.

È la femminilità che si svolge esile come il serpe, energica come l'acciaio, su dalla guaina delle sue vesti, che pare un' altra pelle della sua carne, portante nella lucentezza verde dei suoi sguardi i lucori delle profondità delle acque, che si svolge eterea, immateriale, compendio della necessità che ci strugge su da una armonia di Wagner, su da una scena dell' Ibsen.

È la *Valkirie* nel rogo delle passioni, è *Sighelinda* nel dolce furore dell'incesto, è *Isotta* nel sommo colloquio d'amore, è *Ellida* che invoca libertà per seguire lo sconosciuto amante che le verrà dal mare. È insomma quella sensazione di femminilità più acuta, che qua e là appare, specie presso le razze più avanzate e più capaci di avvenire, nelle metropoli dove la vita batte il suo ritmo più accelerato, nei capolavori in cui l'arte ha fissato la nota culminante della umanità moderna.

E le altre due figure del pannello, meno rilevanti, permettono appunto che tutta l'attenzione si concentri verso questa geniale rivelazione. Tanto che dal pannello nel suo insieme non si ricava già l'impressione limitata di una scena di quella gioconda bellezza della vita che si spandeva nella terra ellenica, bensì si ha l'impressione generale di tutta la eterna e leggiadra giocondità della vita raffigurata nel tipo che proprio per i nostri occhi riassume ora la nota più acuta di bellezza e di gioia. Anzi a mio avviso esprime una maggior somma di modernità ed è più vicino a noi e vive maggiormente nella nostra anima e nella nostra vita la *LXXX^{ma} Olimpiade*, in cui si esprime la vera rinascenza della nostra civiltà, del culto della bellezza, e della bellezza del nostro tipo fisico, che non l'altro pannello *Secolo XX^{mo}*, in cui forse trovò una raffigurazione, uno stadio di romanticismo da noi oltrepassato, quantunque il tedio mortale che si effonde attorno alle teste delle fanciulle dolenti le illumini con la luce dell' eterna angoscia.

Così l' artefice si dichiara nell' ultima sua opera avendo colto la vibrazione ancora in moto della coscienza contemporanea e intuendone quella futura, come colui al quale è inerente ogni più impalpabile senso di umanità. Come il pittore di una volta (e tutti ricordano gli elogi che a questo riguardo si elevavano al Michetti) poneva il suo studio e misurava la sua abilità immiserita nel cogliere e nel raffigurare il moto dei corpi, così il Laurenti mira sopratutto a intuire e a rivelare il moto non tanto dello spirito individuale, poichè a questo concetto sono ispirate altre sue opere meno recenti, ma dello spirito collettivo, della grande anima sociale.

Ecco adunque, come già io aveva avvertito, la ragione per cui mi sono fermato piuttosto a lungo su queste tele del Laurenti; io voleva che in primo luogo si avesse una idea per quanto possibile chiara ed esatta dello sviluppo più amplio cui

C. LAURENTI — CALERA.

era pervenuta la personalità dell'artista, degli elementi di cui constava, dell' indirizzo da lui seguito che corrisponde precisamente a quello verso il quale si evolve l'arte, talchè anche questa ne risulta analizzata e chiarita, non solo nelle forme in cui si estrinseca e nell' ideale che persegue, ma anche nei mezzi dei quali si serve e che ora esamineremo.

Già rispetto alle forme assunte dall' arte moderna e agli ideali ancora signoreggianti abbiamo visto nell' opera del Laurenti la prevalente ricerca di una bellezza per molta parte immateriale e l' influenza di un ideale che va oltre la realtà presente e per questo lato poco mi resta da aggiungere. L'annotazione di altri quadri recenti del Laurenti conferma vieppiù le osservazioni già esposte. Ed io ricorderò la desolata *Ninfea* — il lago stagnante, donde emerge

C. LAURENTI — STUDIO DI TESTA.

Nel cielo profondo scende l'ultimo splendore del tramonto, l'ora è grave come per un prodigioso evento imminente. Il giovane che si intravede quasi ferino modula sul suo flauto il perenne richiamo. Bella, eroica, come pervasa da una sacra agitazione, si erige innanzi una superba figura che raduna nella sua rigogliosa giovinezza, nella sua intatta energia tutte le leggiadrie della donna, tutte le vigorie dell'adolescente. Oh è questa una delle più belle, delle più profonde e intense creazioni del Laurenti; la fiera vergine della terra che la musicale rivelazione ha reso

tra le larghe foglie stupite il corpo della vergine violata, mentre lontano fugge aprendo le acque energicamente il maschio violatore. La tragedia del sesso si è compiuta in quella solitudine oscura, e omai incombono la tristezza del fato adempiuto, il senso di una cosa finita per sempre; e la possa della vita si allontanava indifferente verso altre tragedie imposte dalla legge perenne. Ricorderò la lancinante ossessione del *Sogno di una notte d'inverno*, le larve del terrore suscitate nell'anima vacillante; è un fantasma, di quelli che sembrano creati dalla esaltazione dei rimorsi, un fantasma di quelli intravisti dalla macabra immaginazione di Allan Poe, che getta la luce violenta, spettrale di una lanterna inquisitrice sopra un gatto ispido inarcuato, dagli occhi folgoranti, come quelli che si infiggevano tormentatori nel cervello di Baudelaire.

Ricorderò *Armonie della sera*, ove l'antico tema pastorale viene ripreso in una maniera affatto nuova, scevra da ogni romanticheria, da ogni sentimentalità, e assunto ad una grandiosa significazione: e l'immenso invito d'amore col primitivo impeto selvaggio avvampa nell'uomo transumanandolo, facendo di lui il depositario di un fato eterno, esaltandolo al grado di una incorruttibile forza della natura.

conscia della sua divina e universale missione emerge in un magnifico gesto di dominio, ella campeggia forte ed altera, dal busto in su, sopra tutto il quadro; ed ella è invero la vittoriosa e universa signoria, e gli alberi e la terra e quell'orizzonte lontano e quella estrema linea di fuoco e al di là saranno la sua conquista futura, poichè ella è l'opra istessa della vita.

Alla fantasia tormentata e macabra si riferisce invece la pessimistica visione di *Metamorfosi*, ove una fanciulla florida, mentre sembra compiacersi di sè medesima, profila accanto il suo scheletro sinistramente chiomato. Ed importa qui subito notare questa distinta duplicità nell'anima creatrice dell'artefice, la quale mentre ascende verso le più illuminate forme, le più magnifiche espansioni attinte dalla vita nella creatura umana, si riflette poi tragicamente nella negazione suprema, nell'annientamento infinito, nell'incurabile dolore. Quel fondo di mestizia che da taluni fu rilevato nel temperamento artistico del Laurenti sussiste bensì, ma in lui omai non è più la solita malinconia da cui per un certo periodo sono stati affetti poeti e pittori, quasi come una foggia di moda, ma è assurto a dignità di pensiero filosofico, è divenuto a sua volta elemento di creazione per l'artista, come serena antitesi della bellezza e della gioia dell'esistere.

Prima di procedere oltre, trasportando la nostra attenzione dalla idea inspiratrice alla forma concreta con cui fu espressa nell' opera d'arte, si deve mettere in maggiore evidenza l'altra precipua caratteristica del Laurenti e cioè la ricerca assidua di una tipica bellezza, di una linea essenzialmente decorativa, di un profondo e solido stile.

La pittura è in primo luogo decorativa, l' arte pittorica consiste anzitutto nell' elaborare la realtà materiale o spirituale per ricavarne aspetti di bellezza ed elementi di decorazione sempre più efficace, e questa verità, per tanto tempo malauguratamente obliata, torna ora a risplendere nell' arte moderna ed è fedelmente riconosciuta dal Laurenti.

E vediamo quindi nell' opera sua accoppiarsi felicemente i due intenti di giovarsi della realtà (e intendo pure la realtà dell'idea) per conseguire quelle linee e quelle forme più belle, che del resto della realtà costituiscono la più completa e la più attraente rivelazione. Nè ciò limita la rappresentazione e tarpa l'inspirazione, al contrario la approfondisce; anche uno spettacolo di disperazione, anche una impressione ripugnante, anche la realtà umile possono venire integralmente espressi, ma non già con un' equivalenza puramente materiale e mediante una raffigurazione per sè stessa sgradevole, meschina, buia, bensì con una interpretazione ideale e col contributo di ogni bellezza, di ogni risorsa del colore e della linea.

Via dunque la sciocca convenzione dei colori cupi e sporchi per far sentire la tristezza ; via la ostentazione ributtante di ogni volgarità, di ogni deformità, di tutta quella superficiale esposizione di visi e di corpi lerci e insignificanti, di abiti sudici e laceri con le rattoppature e le frittelle ben in vista per commuovere, per impietosire, per esprimere la desolazione, ma via sopratutto ciò che è la superficiale, la banale, la miserevole esteriorità comune e solita degli esseri e delle cose, che in arte nulla conta e di cui la riproduzione nulla ha da vedere con l' arte. Con tutta la luminosità, con tutte le delicatezze e le chiarezze del colore si può manifestare il dolore più atroce, con la più pura e solenne linea si può assai meglio che altrimenti rappresentare l' essere più umile e più misero.

Nella seconda parte del *Parallelo*, dove il Laurenti ha voluto figurare la disperazione più terribile, quella che induce il pensiero di morte, si è valso di tutta la luminosità della sua tavolozza e di tutta la leggiadria dei lineamenti umani. Egli ha posto feste di luce attorno alle teste delle tre dolenti fanciulle e nei loro volti ha segnati schemi magnifici di bellezza femminile, e il loro corpo ha composto nel più dignitoso disegno, ed è appunto da tutto ciò che più acutamente si effonde lo spasimo mortale di quelle perdute giovinezze. E lo stesso si può ripetere per il *Motivo notturno* e per la *Calera* (donna della calle), ove l'artista nella rappresentazione di un tipo basso e comune trova la linea più definitiva e decorativa. E più ancora questa stilizzazione della realtà presente, questa aspirazione altamente decorativa si riscontrano in talune immagini femminili, profonde rivelazioni di commovimenti di anime, che stanno fra le cose più squisite del nostro pittore. Eminente sopra tutte è una soavissima mezza figura che si eleva sopra un paesaggio dai toni smorti e vi trionfa per l' accensione rossa della veste ed il puro fulgore delle carni. La sua bellezza fatta di passione e di dolcezza è così limpida che sembra trasparire il più sottile segreto dell'anima. Non mai attraverso l'involucro corporeo penetrarono i nostri occhi più chiaramente nell' immateriale essenza del sentimento, talchè ogni più

C. LAURENTI — STUDIO DI TESTA.

tenue agitazione ci si rende visibile come l'increspatura di un'acqua lucida e tranquilla. Epperò attorno a quella primaverile soavità, a quello splendore di passione scorgiamo una poetica ombra di mestizia, appena sensibile, in cui sembrano disciolte carezze e delizie! Veramente l'artefice dipinse siccome la natura segna i gigli e le rose di immacolati colori e diffonde sul mare e nelle selve la mitezza pallida e insinuante del raggio lunare, poichè non altrimenti su dalla quadrata veste vermiglia si alza il volto divino come la purità della fiamma.

C. LAURENTI:

LILIUM

CANDIDUM.

Da questa viva sintesi di purezza e di mestizia divergono due sensazioni più accentuate: *Lilium candidum*, ove la creatura è incolume da ogni decadenza; il corpo tocca la più completa elevazione e l'anima non ha ancora un solco; è una guerriera dall'armatura intatta e dall'animo incorrotto; e *Motivo elegiaco*, in cui la mestizia diviene disperazione, in cui la disperazione ha devastato e incurvato l'essere umano; colei che fu vinta ed orbata si piega verso terra e la capellatura s'inclina pesante, come un denso fascio di lacrime, come il fascio delle sventure.

Pure nei ritratti l'intento decorativo si palesa il-

lustrando la persona nella sua più nobile posa, nel suo atteggiamento più maestoso. Ne rammenterò due che rivaleggiano per la dignità dell' espressione con i modelli dei maestri antichi, il ritratto del contino Cavazza e del figlio di Gabriele d' Annunzio.

C. LAURENTI: RITRATTO DEL CONTINO CAVAZZA.

(Fot. T. Filippi, Venezia).

Sono pervenuto così, riandando attraverso alla esplicazione di tutta la presente personalità artistica del Laurenti, al quadro che ne rappresenta l' inizio e che nello stesso tempo segna il momento conclusivo di tutta l' opera precedente. È la *Parabola* esposta a Venezia nel 1895, tela decisiva, vera pietra di confine nella attività artistica del Laurenti, ma non opera di separazione, ma di allacciamento, poichè in essa, ripeto, l' artista trae l' ultima conseguenza della formula realistica sentimentale fino allora seguita ed inizia e propone la nuova formula idealista e decorativa, della quale abbiamo già esaminato l' ampio svolgimento.

La *Parabola*, simbolo delle fasi della vita mortale, dalla infanzia spensierata alla fervida e amorosa giovinezza, dalla maturità feconda alla vecchiaia cadente, ha pertanto una importanza eccezio-

nale non solo per il suo estrinseco valore, non solo perchè appare in un momento di rivoluzione nell' arte, ma anche perchè ha una così decisiva dimostratività rispetto al suo autore. Essa non esisterebbe se non fossero prima esistite tutte quelle opere che la separano dalle *Parche,* poichè ne è il riassunto, la conclusione, la somma. Le opere che sentimento. Così egli ha fatto in *Foglie cadenti,* così nel *Peccato,* nel *Notturno,* nell' *Epilogo* e più fortemente nell' *Incubo* e in *Coscienza.* Nell' *Incubo* la emozione è materialmente obbiettivata nella larva mostruosa che si protende, si allunga verso la pavida fanciulla che invano si difende trattenendo con la mano tremula il lenzuolo che la ricopre; in *Co-*

C. LAURENTI — FOGLIE CADENTI.

la hanno preceduta, in cui non si mostrano ancora i recenti acquisti della tecnica, la aspirazione decorativa e la tendenza idealistica, si potrebbero definire come esperienze individuali del sentimento.

Il pittore è incline alla commozione, non più romantico, ma ancora disposto ad attribuire una prevalenza eccessiva alle conseguenze sentimentali, si propone esclusivamente lo studio di singoli casi di passione e cerca con ansia di trovare la raffigurazione concreta, determinata di un dato tono del

scienza il dramma avviene nell' interno dei personaggi e deve essere rivelato soltanto dal loro atteggiamento ansioso, dall' espressione convulsa del loro viso. La donna viene al primo appuntamento colpevole all' angolo d'una strada; non è ancora risoluta al passo estremo, all' abbandono completo dei suoi doveri; l' amante la stringe impetuosamente, le mormora nell' orecchio alcune rapide parole, preghiere, minaccie, promesse. La colpa è imminente e l' anima in tumulto ne è presaga; contro il muro

l' oscillante chiarore del lampione disegna due ombre livide ed incerte che hanno la severità di un ammonimento, quasi riflesse dal rimorso per il peccato futuro. Il Laurenti poi ha tolto dalla tela anche questa raffigurazione concreta del contrasto delle anime, raffigurazione che appare però nella vecchia fotografia qui riprodotta, lasciando che il contrasto si faccia sentire da per sè, immaterialmente.

Or bene, dopo aver studiato tutti questi casi isolati, dopo aver compiuto questa specie di raccolta di documenti patetici cui soltanto presiedeva l'intento di essere al più possibile indicatori di quella data forma di commozione, ne intuì forse il Laurenti lo scarso valore rispetto ai veri fini dell'arte?

Il dato individuale e la sua precisa determinazione può servire alla scienza, ma non all' arte, la realtà singola ed apparente, però mutevole e varia, riprodotta tal quale, è artisticamente insignificante, poichè il fine dell'arte non è che abbellimento, allietamento e celebrazione. E il Laurenti conchiuse definitivamente questo suo atteggiamento nella *Parabola*, ove raccolse tutti i casi particolari del sentimento; qui egli svolse al completo la formula dell' arte per il sentimento, qui operò la analisi più vasta di tutti gli stadi sentimentali della vita umana, riunendoli contemporaneamente in una linea unica, sintetica, la quale pertanto raggiunge la profondità simbolica dell' arte nuova e per la sua generalità e comprensività sorpassa la realtà particolare e riassumendone i tratti più insigni accenna a diventare decorativa.

C. LAURENTI — LE PARCHE.

Il periodo testè descritto, in cui tutti gli sforzi dell' artista sono diretti a porre in rilievo il moto del sentimento, rimonta dalla *Parabola* alle *Parche*, nelle quali invece viene a terminare la fase propriamente iniziale dell' attività artistica del Laurenti.

Anche le *Parche* (1891), sebbene meno decisamente

C. LAURENTI — VIA ASPRA (1895).

della *Parabola*, costituiscono un'opera conclusiva, una specie di meta raggiunta, dopo la quale l'artefice se ne è proposta una di nuova e si è avviato per altra direzione, poichè nelle *Parche*, come già nella *Parabola*, mentre viene a terminare una via fino allora seguita, se ne schiude pure una di nuova.

Al realismo immediato che non va oltre la rappresentazione del vero, qualunque sia e fa di questa scopo a sè medesima, si inserisce il fattore del sentimento per cui la realtà viene assunta e trattata nell'opera d'arte in quanto contiene e promuove una commozione, in quanto ha un significato che sorpassa la pura materialità delle apparenze ed è fonte di emozione.

Le *Parche* sono raffigurate in tre donne assise su una panca, due vecchie e una giovine, poveramente vestite, in tre donne del popolo, presentate tali e quali sono ora, con la maggior evidenza. Le singole figure sono di uno schietto realismo, e trasportate nel quadro direttamente dalla misera vita con i loro tratti superficiali, nelle pose della consuetudine loro, e ben si capisce come parecchi anni fa questa democratizzazione del mito possa aver incontrato approvazione (mentre oggi è il processo inverso e cioè la sublimazione della realtà che si richiede), tuttavia nella unione delle tre figure, in qualcosa del loro essere risulta già una tendenza a oltrepassare la realtà materiale, risulta una aspirazione a far sentire l'invisibile, una aspirazione verso il mondo dell'anima, verso la fonte e le leggi oscure della vita, che appunto si riflette nel titolo del quadro.

Ed è giusto riconoscerlo, anche nelle opere anteriori alle *Parche*, anche in questo primo esplicarsi del suo talento di artista, il Laurenti non si limita quasi mai al realismo gretto e superficiale, che pure era in quel tempo la condizione generale in cui l'arte ristagnava. Favretto, Michetti, Nono, e tutta la schiera degli imitatori e dei seguaci non si elevava che raramente dal quadretto di genere, dall'episodio nella strada e al mercato, dal gruppo di contadini, dal circolo di comari, dall'incontro di due amorosi, ecc., non ricercava altro che di riprodurre con la maggiore fedeltà ciò che superficialmente vedeva; il Laurenti fino da allora voleva qualcosa di più — nel terreno propizio, e cioè la sua anima fervida, era stato depositato il buon

germe dell' insegnamento di Domenico Morelli — comprendeva che non soltanto nelle apparenze mutevoli consiste il vero, ma che vi è una verità ben più salda ed importante di quella che si vede (non era ancor giunto, nè lo poteva dato l'ambiente, a comprendere che vi è una bellezza ben superiore ai banali e particolari aspetti del vero, e che l'arte, l'arte vera comincia appunto là dove si solleva dalla esteriorità comune della realtà), epperò in alcuni, se non in tutti, i suoi primi lavori, ei non si ferma unicamente a riprodurre il vero, ma tenta di dirci una parola di più, si sforza di ottenere un altro scopo, quello di suggerirci un' idea, di darci una commozione mediante la rappresentazione del vero.

E se ciò non appare dal *Mercato del pesce* (e come fargliene rimprovero considerando che tanti altri, e celebrati oggi ancora, continuano a ripresentarci quel *mercato!)*, bene invece si dimostra nella tela intitolata *Frons animi interpres.* Anche qui tutti i particolari considerati isolatamente sono meramente realistici, ma il dramma di passione aleggia in quella navata di chiesa, incurva le fronti giovanili, rende intente quelle annose.

Dal *Frons animi interpres*, e non risalgo più indietro, alle *Parche*, alla *Fioritura*, al *Parallelo*, quale immenso cammino, quale meravigliosa ascensione, compiuta tenacemente, vigorosamente, giorno per giorno, con la lotta assidua in cui tutto l'essere è impegnato, fra slanci e spasimi dell' anima esaltata! Quale distanza di significato, di comprensione, di pensiero, di forma! Nelle prime tele la realtà minuta e appena accennato uno dei moti più comuni di sentimento, nell' ultima la visione grandiosa e celebratrice della vita, la concezione vasta di ciò che fu, di ciò che è, il simbolo delle essenze e delle idee eterne, la rivelazione dei moti supremi, delle pieghe più lievi dello spirito; nelle prime la realtà informe così come è, nè bella nè brutta, nelle ultime l' ordine di bellezza, la linea nobile e solenne, il tipo essenziale, linea e tipo da cui come da fonte fecondo scaturiscono i singoli aspetti delle cose.

Ma non è qui tutta la trasformazione; non solo l' ideale si è ampliato, non solo la forma si è nobilitata, ma è anche la tecnica che si è straordinariamente perfezionata per prestarsi meglio agli sforzi ognora più ingenti che il pittore le chiedeva, alle significazioni più vaste cui egli mirava, alla decora-

C. LAURENTI — IL PECCATO.

C. LAURENTI — FRONS ANIMI INTERPRES.

zione più raffinata di cui egli si compiaceva. E per tecnica intendo non tanto la fattura, l'opera della mano, poichè di essa ben si capisce l'evoluzione parallelamente a quella di tutta la personalità creatrice dell'artefice, quanto i mezzi materiali, il colore cioè, la materia greve e resistente, la materia sorda il più delle volte e tarda sempre all'impeto della inspirazione. Orbene, è appunto questa materia, e credo che il caso sia dei più rari e meriti di essere segnalato, che si è elevata, che si è illuminata, che è diventata più sottile e più duttile a misura che si elevava e si accendeva l'ideale del pittore, che egli saliva verso gli strati più eterei dello spirito, e che la sua visione diventava più nobilmente decorativa. È proprio questa materia che ha cambiato natura, è proprio la sostanza del colore che si è mutata, che si è meravigliosamente chiarita, purificata, nobilitata, che è divenuta simpatica alla vista, al tatto e che concorre quindi efficacemente alla piacevolezza e alla consistenza del dipinto.

Per ottenerla così il pittore si è fatto uno studioso, un ricercatore, un chimico; ha pazientemente, acutamente analizzato le antiche tavole dei maestri, le belle tinte fiammeggianti e le delicate chiarezze imperiture, come se nella loro composizione entrasse un po' di quell'anima che le vivificò. Il nostro pittore poi ha consultato libri e ricette di ogni tempo e di ogni maniera, e forte dello studio ha cominciato gli esperimenti, da sè, macinando terre e pietre, mescolando ingredienti, fabbricando vernici, senza scoraggiarsi, amorosamente; ed all'amore ha corrisposto il resultato. Oggi il nuovo *mezzo* può dirsi trovato e perfetto, oggi la ricerca può dirsi finita, il sole, la luce e la vita non saranno più contristati

e soffocati, ma palpiteranno sulla traccia del pennello; ora non resta più che la fabbricazione in grande e la diffusione.

Non è qui il luogo opportuno perchè io mi dilunghi in particolari tecnici per ispiegare i processi dei nuovi colori. Basti dire che l'aspirazione più intensa degli artisti può considerarsi soddisfatta e quietata la loro preoccupazione più ansiosa; basti dire che la materia sordida, oleosa, cupa, viscida è del tutto spazzata via e che la nuova agguaglia la virtù della eccellente materia dei maestri antichi che serba intatto nei secoli il suo primo fulgore. Non più quindi il pericolo di cambiamenti di toni, di oscuramenti, non più il pericolo che l' opera d' arte, dopo una vita effimera, tramonti in una specie di follia di tutte le tinte o si scrosti in una precoce disorganizzazione, bensì la visione dell' artefice serbata pura ed incolume per sempre. Finora i pittori non si erano troppo curati dei materiali che adoperavano, unicamente intenti nella realtà e quasi per reazione contro le cinciscliature accademiche ostentavano un certo sprezzo per tutto quanto poteva apparire come una ricerca di piacevolezza. E questo sprezzo rivelavano così nella fattura come nei mezzi adoperati, prendendo e usando i colori così come l'avidità industriale li approntava. Con quanto lamentevole effetto tutti sappiamo soltanto avendo guardato in qualche moderna galleria il decadimento rapido delle opere dipinte in questo ultimo trentennio. Il Laurenti fu uno dei primi a

C. LAURENTI — NOTTURNO.

(Fot. Naya, Venezia).

comprendere che il rispetto istesso dell'arte richiedeva una maggior dignità e finezza della materia, e il suo merito non è piccolo nell'aver consacrato i suoi sforzi a ritrovarla.

Egli ha bandito adunque del tutto i colori ad olio, ha bandito quelle tinte pesanti e nerastre, quelli impasti bituminosi che rendevano così sordide le tele, e vi ha sostituito la tempera, una tempera speciale fluida e trasparente in cui la luce vi penetra e vi si svolge con tutte le sue sfumature. Questa tempera si stende a velature sopra una preparazione bianca e consistente, che fa corpo, e in cui già l' artefice come in un finissimo bassorilievo ha tracciato i contorni della sua visione. La pittura non è più una semplice finzione rappresentativa, vi è già qui un principio di creazione, le forme non sono più soltanto apparenti, già si modellano e si rilevano sotto la mano dell' artista, a cui pare di plasmare, di dar corpo effettivamente al suo disegno.

È una specie di sostanza che viene a riempire l'illusione del colore, è un qualche cosa di reale, di consistente che sorge ad appagare meglio la smania dell'artefice di fare, di creare e non soltanto di dare la finzione rappresentativa.

E ben ci si spiega ora come le ricerche del Laurenti si siano concluse in questo risultato, ben si capisce come egli insuperabilmente si valga di questa sua materia, come amorosamente la prediliga! È il secreto dell' anima sua che ci si disvela, è l'intima molla della sua attività di artista che ci appare — la creazione — che appunto trova un principio di appagamento in questa materia con cui egli può costruire effettivamente le sue figure, le sue composizioni, il suo sogno.

Ed è questa sete inestinguibile di creazione, tuttavia inappagata, che fa di lui l'uomo fervido di edificare materialmente con le sue mani l' opera, colui che ha l'incarco irresistibile non di riprodurre, ma di fare, di produrre, di construire.

Ed ecco in lui l'architetto di oggi, l' architetto della Pescheria, dove il suo più fulgido ideale si effettuerà nella pietra salda e secolare, ed ecco in lui lo scultore di domani che già si addestra a modellare il mondo del suo sogno.*

MARIO MORASSO.

C. LAURENTI — RITRATTO DEL FIGLIO DI G. D'ANNUNZIO.

(Fot. T. Filippi, Venezia).

* Sino all'ultimo momento sperammo di poter dare il ritratto del Laurenti; ma a toglierci ogni speranza venne una cartolina del chiaro artista (a cui avevamo richiesto una fotografia), il quale ci dichiara, come già rispose ai signori Morasso e Pica, " ch'è un ribelle alla fotografia — che non ne possiede alcuna e non vuole farsene. „ Pazienza! Speriamo ch'egli si decida per lo meno ad un *auto-ritratto*, che, riuscendo certamente un'opera d'arte, rientrerà nel pubblico dominio degli amatori.
(*La Direzione*).

LETTERATI CONTEMPORANEI: WALTER HORATIO PATER.

IL critico di Oxford appartiene a quella serie di anime le quali si potrebbero chiamare « *anime chiuse* », gemme che non si aprono intieramente nei giardini della misera e malinconica terra, perchè il sole che deve illuminarle e vivificarle non ha la potenza di calore sufficiente per rapir loro la segreta vita, il misterioso fiore che chiudono nel loro involucro: perchè se si aprissero, se si lasciassero violentare dalla luce e dal calore, esse sarebbero con disgusto costrette ad abbellire una scena funesta, con i dettagli della quale si troverebbero in aperto contrasto. E queste « *anime chiuse* » resistono potentemente anche alla tentazione della manifestazione spontanea: ostacolano tanto la *volontà stessa umana*, che a stento questa riesce a rubar loro una parte del loro segreto e della loro bellezza: e quella quantità strappata a viva forza e ridotta a figurare sul mercato delle umane idee, porta con sè i palesi difetti della patita violenza. Forse quando queste anime sono per porre il piede sulla soglia del mondo, Dio, geloso di esse perchè portano nel loro seno una piccola parte della sua onnipotenza, taglia loro quel filo che ricollega l' anima stessa alla volontà, alla potenzialità di agire, di corrispondersi.

Pater fu come Thomas Gray, il gran poeta inglese, che tra edite durante la sua vita e postume lasciò solo venticinque poesie, tra cui la famosa *Elegia scritta in un cimitero campestre*. Matthew Arnold nella preziosa biografia di Gray trovò la ragione della sua povertà di produzione, attribuendola al fatto che Gray, anima poetica per eccellenza, era caduto in un secolo di ostinata prosa; ma Edmund Gosse, biografo e critico di Pater, pur constatando in lui lo stesso difetto, non ne dà alcuna plausibile giustificazione. Walter Pater, — scrive il Gosse, — fu un altro di quei prudenti spiriti, come il Gray, che non si rivelano in tutto. Egli era cauto, riservato e timido nelle sue relazioni anche con i suoi amici; pareva ch'egli non avesse posseduto alcun mezzo (medium) per virtù del quale avesse potuto avvicinarli intimamente. Ed una prova di questa sua immutabile e persistente tendenza al silenzio ed alla riservatezza trovasi non solo nel fatto che morì quasi oscuro, ma molto meglio nell'isolamento in cui aveva posto il suo spirito, al quale vietava ogni comunicazione con quanto nel mondo intellettuale avesse potuto turbarne o modificarne le prestabilite e rigorose funzioni, la via prescelta e l'atmosfera nella quale solo aveva amato di respirare. Egli era, narra lo stesso Gosse, concentrato in sè stesso in un modo addirittura sorprendente. Pater non studiò i suoi contemporanei: qualche anno prima di morire diceva di aver letto appena qualche pagina dello Stevenson e non una linea del Rudyard Kipling. « Io sento, diceva, da ciò che ascolto dire intorno ad essi, che sono strani; essi mi potrebbero far deviare. Io ho bisogno di andare sempre per la mia via, sia buona o cattiva. Io sarei lieto di leggere Kipling, purchè però, quando io dovrò scrivere, egli non si frapponesse tra me e la mia pagina ». Per la maggior parte dei suoi amici ed ammiratori, perciò, Pater riuscì molto oscuro ed inesplicabile. Contribuì anche ad aggravare questo sfavorevole concetto intorno a lui, il fatto che durante tutta la sua vita egli fu in una continua lotta interiore tra « il suo squisito istinto » per la beltà corporea e la sua implacabile tendenza al simbolo ecclesiastico, al dogma teologico ». « Egli non fu, conchiude il Gosse, nè per Apollo, nè per Cristo », ma ciascuna Deità pagana e cri-

WALTER HORATIO PATER.
(Con gentile permesso della Mac Millan & C. Ltd. di Londra).

stiana ebbe influenza sul suo animo e nè l' una nè l'altra ebbero da lui quel perfetto, esclusivo ed assoluto omaggio che porta con sè la pace dell'anima.

Walter Horatio Pater nacque a Shadwell sul Tamigi il 4 agosto dell'anno 1839. Suo padre era medico e si chiamava Richard Glode Pater. Aveva sposato Maria Hill e da questa unione gli erano nati quattro figliuoli, di cui Horatio era il secondo. Il maggiore di essi, William Thomson, adottò la professione del padre, il Dott. Glode, e fu direttore di una casa di alienati. William morì celibe nel 1887, all'età di cinquantadue anni, lasciando, come diceva lo stesso fratello Horatio, una vita goduta e felice. Il padre del critico di Oxford morì tanto prematuramente, che i figliuoli lo ricordavano appena qual era stato negli ultimi tempi della sua vita. La famiglia di Pater era di origine fiamminga, emigrata in Inghilterra ai tempi di Guglielmo d'Orange. Conservava gli antichi costumi e tra essi quello che i maschi fossero cattolici e le femmine di religione anglicana. Il Dottor Richard Glode però lasciò il cattolicesimo senza abbracciare altra professione di fede. I suoi figli non furono educati secondo alcuna religione. Tuttavia Horatio fin dalla giovinezza manifestò una passione verso la vita ecclesiastica; ma solo, scrive Wyzewa, negli ultimi anni della vita sentì veramente destarsi in lui la curiosità dei problemi religiosi. Quando io lo incontrai la prima volta, narra Gosse, Pater era un pagano, non ammettendo altra guida fuori della coscienza personale. Ma di anno in anno io lo vidi aspirare sempre più verso il saldo sostegno di un dogma. Il suo modo di parlare, la sua maniera di vivere, divennero sempre più teologici; ed io ho la convinzione che s'egli fosse vissuto ancora qualche anno, egli avrebbe preso gli ordini sacri per andarsene a vivere in una parrocchia di provincia.

Horatio fece i primi studi nella scuola del Re a Cantorbery: fin da quella tenera età furono notate la lentezza e la tardività della sua intelligenza. E così lento e così tardo restò durante tutta la vita. Un' idea, un' espressione, un'immagine lentamente, a stento prendeva possesso del suo spirito o dei suoi occhi, ma, fissata, diventava indelebile. Ciò si spiega facilmente: poche impressioni rimangono chiare, non si confondono. Pater aveva globi cerebrali refrattarii alle facili e molteplici visioni, sensazioni ed affezioni cui van soggetti gli spiriti arditi e di rapida intuizione. Senza reticenze, possiamo dire che Horatio non fu il *solito* fanciullo meraviglioso. I suoi maestri lo definirono allievo mediocre. A stento dopo quattro anni di corsi superiori ad Oxford ottenne il diploma di secondo grado. Eppure egli doveva più tardi diventare una delle glorie d'Oxford. Infatti, nel 1864, Pater fu nominato *aggregato* al collegio di Brasenose, uno dei più importanti dell'Università di Oxford. Venne in questa città, dove passò tutta la sua vita. Il suo nome è legato per sempre ad essa. Egli non fu un brillante professore, nè un facile conferenziere. Egli fu, scrive Wyzewa, in questa vecchia città universitaria un po' di quello che dovè essere frate Angelico nel suo Convento a Firenze. I visitatori indicavano a dito le finestre della camera dove egli lavorava. Si vantava da tutti la purezza della sua vita, la sua indifferenza alle agitazioni quotidiane; lo si venerava perchè viveva là nel silenzio e nel raccoglimento, occupato solo a servire la santa causa dell'arte. Cambiata la sua materiale esistenza, un cangiamento sensibile si operò anche nella sua mente. Le sue simpatie divennero più larghe e più umane, s'innamorò assai della poesia, contrasse qualche amicizia e la coltivò. Nel 1866, nell'età di ventisette anni, scrisse il suo primo saggio su *Coleridge*, interessandosi non del grande poeta amico e contemporaneo di Wordsworth, ma del metafisico. Il piccolo saggio corretto e senza calore non lo mise in vista. Destò invece entusiasmo lo studio su *Winckelmann* pubblicato nell'anno 1867 sulla *Westminster Review*. Per mezzo di questo studio, cercato e perfezionato attraverso Ruskin, Goethe ed Hegel, Pater diventò uno scrittore. Nell'anno successivo John Morley lo chiamò tra i collaboratori della *Fortnightly Review*. Scrisse allora su William Morris, su Leonardo da Vinci, su Sandro Botticelli, su Pico della Mirandola e nel 1871 su Michelangelo. Tutti questi lavori furono riuniti in volume nel 1873 sotto il titolo di *Studii sulla Storia della Rinascenza*. Il suo nome diventò in parte noto. Egli frattanto, innamorato delle idee umanistiche, aveva a poco a poco perduto ogni fede nella religione cristiana. Circa quest'epoca Pater venne in Italia insieme con la sorella e visitò Ravenna, Pisa e Firenze, cercando in queste città quella eccitazione necessaria per colorire i suoi quadri sull'arte della Rinascenza.

Dopo la sua dimora in Oxford, Walter da filosofo provinciale divenne il ricercato critico londi-

nese dell'arte moderna. Attratto dal *Cenacolo glorioso*, dei Preraffaellisti, conobbe Burne-Jones, i Rossetti, ed intimamente Swinburne. Nel 1877 rivisitò il Nord della Francia, che egli amava estremamente e nel 1882 fu a Roma, dove passò tutto il periodo delle vacanze scolastiche. Il suo silenzio, già abbastanza lungo, è interrotto finalmente nel febbraio del 1881 con la pubblicazione del romanzo *Mario l'Epicureo*, l'opera, dice Gosse, per la quale io credo che Pater sarà conosciuto nella posterità. Nel 1825 in un volume postumo furono riuniti gli studii greci scritti nel 1876 sulla *Fortnightly Review*, su *Demeter*, *Persephone* e sui *Marmi di Egina*. *Il fanciullo nella casa* è lavoro del 1878. Dopo il *Mario*, nel 1887, Pater dà alla luce la serie dei *Ritratti immaginarii*, *Denis l'Auxerrois*, *Watteau*, *Sebastiano Van Storck* ed *Il Duca Carlo di Rosenmold*. Questo libro mostra qual *concentrato splendore* avesse a quel tempo acquistato il suo pensiero. Watteau, Sebastiano, Rosenmold: cercatori insodisfatti, scrisse nella prefazione al libro Arthur Symons, tutti: uno verso un ideale d'una perfezione impossibile, uno verso l'ideale gelido e nudo d'un pensiero e di una vita filosofica, l'altro verso un altro ideale inaccessibile ancora ai suoi tempi. La storia di ciascuno di essi, come quella di *Mario*, è una vaga tragedia, che finisce bruscamente, dopo molte incertezze e sempre con un po' di sottile ironia nella sua conclusione. Lo specchio è presentato a Watteau mentre lotta con disperazione ed esitazione per il suo futuro sviluppo, strappando all'arte, uno dopo l'altro, i più recenti segreti: poi d'un colpo esso è infranto e questo artista in cose immortali sparisce dai nostri sguardi, inghiottito dalla strettezza d'una tomba di terra rossa. L'ultima nota del *Principe dei pittori di corte* dice così: « Il nostro incomparabile Watteau non è più! Antonio Watteau morì subitamente nelle braccia del signor Gersaint, in uno degli ultimi giorni di luglio. Nell'ultimo momento egli aveva lavorato intorno ad un Crocifisso per il buon Curato di Nogent, rassomigliante poco a quello molto grossolano che egli teneva. Egli morì con tutti i sentimenti della religione. Egli fu sempre un cercatore di qualche cosa nel mondo che non vi era in una sodisfacente misura od affatto ».

Lo specchio è presentato a Sebastiano Van Storck, mentre egli cammina deliberatamente e freddamente avanti in mezzo al calore d'una vita che ha così poche attrazioni per lui e si libera, poco a poco, da tutti gli ostacoli che lo separano da un chiaro equilibrio filosofico: e con la stessa rapidità, lo specchio è infranto; il cercatore sparisce dal campo della nostra visione per trovare forse ciò che egli aveva sognato. « Separazione! — aveva detto Sebastiano Van Storck — affrettarsi verso essa: ripiegare tutta l'anima propria come una veste che si mette da parte: sorpassare, con la forza individuale, la lenta disgregazione, per mezzo della quale la natura essa stessa livella le eterne altezze: — là sarebbe il segreto della pace, della sola dignità, della sola verità che può esistere nel mondo, che dopo tutto è essenzialmente una illusione: fuggire in un mondo senza forme e senza nome, completamente, egualmente grigio. L'accento stesso degli oggetti animati, la loro importunità per l'occhio e per l'orecchio, l'intelligenza limitata non erano altro fuorchè la misura della distanza tra essi e ciò che realmente è. La nostra presenza personale, la presenza, tale quale essa è, delle cose e delle persone più incisive intorno a noi, non potevano che diminuire di altrettanto ciò che è realmente. Ripristinare la *tabula rasa* dunque, con uno sforzo continuo di sottrazione e sparizione di sè stesso. »

Lo specchio è presentato al Duca Carlo di Rosenmold, il cercatore delle sodisfazioni d'arte e dell'esperienza, il dilettante in piaceri materiali e spirituali, che esperimenta sulla vita stessa, e di nuovo è infranto, con un romore quasi spaventoso, proprio nel momento in cui il cercatore arriva ad una certa crisi precipitata: è un passo verso le altezze o verso gli abissi? Un passo certo verso il concreto, verso una possibile felicità materiale. « Un prete e certi amici scelti per essere testimoni al matrimonio, dovevano venire, prima che fosse caduta la notte, al granaio. Gli amanti, il Duca Carlo di Rosenmold e la fanciulla Gretchen, udirono, pensarono essi, il romore d'un uragano lontano. Le ore passavano nell'attesa e ciò che venne finalmente non fu il prete coi suoi compagni. Erano stati essi trattenuti dalla tempesta? Il Duca di Rosenmold rassicura dolcemente la giovane sposa, la prega di credere a lui e di attendere. Ma nel vento, aggiunto all'uragano, oltre il risuonare del tuono violento, di più in più vicina arriva la tempesta dell'armata vittoriosa, che invadeva il regno del Duca, come qualche cataclisma della terra stessa, mentre essi fuggono ». In questa figura di Carlo di Rosenmold, Pater volle personificare l'aspirazione verso la realtà di un poetico ideale nella vita umana,

tanto favorito e cantato dal Goethe. *Resurgam* è scritto sulla bara del Duca, vuota, perchè l' anima di lui è in viaggio verso il luogo ideale della libertà e dell'effettivo.

Nell' anno 1886 Pater aveva lasciato Oxford per recarsi a Kensington: vi dimorò sino al 1893. Tornò ad Oxford ed ivi, come in precedenza, abitò nelle stanze del Brasenose, menando una vita quieta, quasi claustrale e laboriosa, spendendola tra i doveri del Collegio ed i suoi libri. Verso gli ultimi tempi della sua vita i giovani alunni di Oxford ebbero per lui considerazione, affetto e rispettosa ammirazione. Nel giugno del 1890 fu colpito da febbre reumatica e si ritirò nella sua casa a Saint-Giles insieme alla sorella. Lavorava intorno allo studio su *Pascal*, lasciato quasi completo, quando fu assalito dalla pleurite che stremò grandemente le sue forze. Tuttavia parve si fosse riavuto, perchè lasciò il letto e la sua camera il 29 luglio; ma ripetendo questo atto nel giorno successivo, le forze del cuore gli vennero meno rapidamente e morì nelle braccia della sorella sulla gradinata interna della casa alle ore dieci di mattina del lunedì 30 luglio 1894. Aveva l'età di cinquantacinque anni. Fu sepolto, alla presenza di molti suoi amici, nel *bellissimo cimitero di Saint-Giles ad Oxford.*

Lo specchio presentato a Pater s'infranse anch'esso nelle sue mani, come a Van Storck, a Rosenmold ed a Watteau, prima che egli, cercatore insodisfatto della frase e dell'anima dell'arte, avesse potuto realizzare il suo ideale, di cui è sospirata la rivelazione nel suo Il*Winckelmann,* di cui è parola nello stesso *Ritratto* di Rosenmold, l'*Aufklärung* del Goethe.

Alcuni critici dello scrittore inglese hanno voluto nell'opera *Mario l'Epicureo* riscontrare una velata biografia dell'autore. Wyzewa infatti dice che questo romanzo filosofico pare abbia avuto per Pater l'interesse d'una vera e propria autobiografia e che in esso si sente veramente che tutto il suo cuore s' è manifestato in quelle frasi così dolci e così pure simili ad un canto leggiero che si udisse sognando.

Intorno a questo romanzo voluminoso Pater lavorò dodici anni della sua vita. E non deve meravigliare quando si pensi che la frase gli riusciva difficile.

Aveva bisogno di tanti sforzi, racconta Gosse, per mettere in piedi una frase, che senza il suo straordinario coraggio egli avrebbe certamente rinunziato alla letteratura. Io mi ricordo la pena che ebbe nello scrivere il primo capitolo di *Mario*: una vera pena, perchè la fatica lo rendeva malato, con accessi di febbre, con una insonnia persistente, ed un incredibile senso di depressione. Più tardi il lavoro in verità gli era divenuto più facile. Egli mi diceva qualche anno prima di morire che se fosse vissuto ancora, avrebbe potuto sperare di apprendere ad amare a scrivere. Per tal difetto Pater fu costretto a notare la frase altrui: leggeva, leggeva infaticabilmente, fermando i concetti e le idee e poi, come lavoro essenziale, trascrivendo sopra speciali cartolari tutte le frasi che lo impressionavano. Egli era costretto infine, quando dava mano ad un lavoro qualsiasi, di tenere presenti questi cartolari per toglierne nel momento opportuno ed a proposito le frasi ivi segnate. Qualunque altro, sia pure smodatamente ansioso di un' oncia di gloria, avrebbe rinunziato ad acquistarla attraverso tante sofferenze e così minuto lavorìo. Ma Pater era nato tenace di natura: e volle, non ostante tutti gli ostacoli, vincere, almeno in parte, l'anima sua negata ad aprirsi, a rivelarsi.

Vi riuscì? Giudicatene dalla storia del povero epicureo.

Mario, educato alla religione di Numa, era un fanciullo e viveva in una villa nella campagna dell'Etruria quando fu assunto al seggio dell' impero romano Marco Aurelio, l'immortale autore dei *Ricordi.* L'educazione del giovinetto, privo di padre, era affidata alla madre e ben presto egli si sentì tratto verso il sogno e la speculazione, carezzando tutto il ricco patrimonio della vecchia fede nazionale che lo circondava dappertutto di immagini sacre. Lasciata la madre, si recò a Pisa ed ivi fu ammesso alla scuola e contrasse amicizia con un figlio d'uno schiavo, a nome Flaviano. Questi ben presto esercitò sull'animo di lui un assoluto comando: scosse la fede infantile di lui, mettendolo in comunicazione col Poema di Lucrezio, i Libri di Luciano ed il Libro d'oro d'Apuleio. Però poco dopo Flaviano morì ed il giovane Mario si trovò per la seconda volta innanzi al doloroso problema della morte. Allora lesse il libro misterioso d'Eraclito e seppe che tutto fugge, che non bisogna appigliarsi alle vane apparenze, ma all'eterna energia vivente, al fuoco permanente. La sua angoscia si assopiva, ma non guariva. (Wyzewa). — Da Pisa, Mario passò a Roma. Il viaggio eccitò il suo spirito. Le ricerche teoretiche dell'assoluto lo

spaventarono: si gittò nelle braccia del concetto e definì da allora la vita, lo sforzo continuo per tradurre l'universo sensibile. Entrò in Roma, con le idee un po' confuse e con l'animo ancora titubante, nel momento preciso dell'assunzione di Marco Aurelio al trono dell'impero. I templi, i fori, le strade, i monumenti, gli archi d'ogni specie e gli Iddii nuovi lo stupirono. Un giorno vide passeggiare per Roma, in carne ed ossa, il vivente nume Marco Aurelio. Qualche tempo dopo il suo arrivo, Mario fu ammesso presso l'imperatore e si sentì più felice: intorno a lui vi era come un profumo di speranza e di freschezza, come la luce di una aurora novella. Ascoltò anche parlare Frontone e l'ideale alto e largo di vita morale predicato da costui lo fece vergognare del suo. Lo stoicismo di Marco Aurelio però lo lasciava in esitazione, quantunque l'imperatore lo affascinasse con una santità, una calma e poetica dignità che lo commovevano profondamente. Finalmente incontra una donna cristiana, Cecilia. Nelle credenze di costei crede di trovare il suo ideale morale che non gli avevano presentato nè il mistico platonismo di Apuleio, nè lo scetticismo di Luciano. Il cuore della cristiana fu per Mario la rivelazione. Marco Aurelio avrebbe dovuto camminare ancora per poter gareggiare con la santità di Cecilia: egli era ancora una vecchia scoria, invano tentante di rinnovellarsi colla poesia del suo spirito e colla santità del suo nobile cuore. Era grande l'imperatore, ma quanto più grande Cecilia. Nel cuore di questa dama cristiana c'era la limpida corrente per dissetare le labbra dell'umanità assetate di nuova acqua: intorno a Cecilia tutti i campi germogliavano e le erbe erano fresche e verdi. Il simbolo della Messa, il culto dei morti, il sacrificio dei martiri, la predicazione della fratellanza umana, la professione di carità lo rapivano verso incanti immortali e l'anima sua pagana accanto a quella tenera, nobile, solenne, nuova, divina della santa Cecilia levantesi imponente e pietosa sulla linea di confine dei due mondi pagano e cristiano, dimenticava il suo passato fino a vibrare profondamente e sinceramente sotto gli accordi celesti dell'anima di lei. Il mondo doveva essere sprezzato! Il regno tuo è nei cieli! Qui tutto è vanità e vana polvere! Questi precetti dovevano spaventare un pagano nato ed educato solo romanamente per amare e godere la vita senza preoccupazioni del di là. Lasciò Roma e la cristiana Cecilia e si ritirò nella sua villa in Etruria. Rivisse colà per qualche tempo i giorni delle morte illusioni; ma aveva sempre, come un dolce fantasma, innanzi agli occhi la figura di Cecilia e sentiva ardere nel suo cuore il prepotente desiderio di aspirazione verso l'ideale cristiano. Senza conoscere le predestinazioni umane, in lui il fato preparava il martire.

Roma era stata colpita da un terremoto che l'aveva danneggiata quando Mario ed il suo amico Cornelio vi rientravano. Questo fatto era stato dai romani pagani attribuito ai cristiani e le persecuzioni contro costoro erano rincrudelite. I due compagni furono assaliti ed arrestati. Si voleva che un solo di essi fosse cristiano: Mario, generosamente, consentì la liberazione dell'amico, sperando nella sua libertà appena entrato in Roma. Ma, maltrattato dai soldati; tormentato dal freddo, dalle fatiche e dalla fame; colpito da febbre mortale, soccombè. « La sua agonia fu calma, confortata dal ricordo del suo coraggioso sacrificio. Morì con la certezza che nuove sorgenti di speranza avrebbero reso la vita più facile alle generazioni future. *Ahi, ahi, anima christiana*! gli dicevano piangendo le sante donne che lo avevano ricoverato. I suoi resti furono bruciati in segreto: ed in segreto si celebrò la sacra memoria del suo martirio ».

Il pagano si era immolato ai piedi di Cristo!

Mario è la filosofia di un' anima, anzi dell'anima umana nel momento più sublime e grandioso del suo viaggio verso le aspirazioni più sacre e sante dell'umanità. Pater non poteva scegliere miglior ambiente. Il suo stile tocca la più alta concentrazione, suona più gravemente e porta con sè una più severa bellezza. *Mario* è il suo capolavoro e per esso il nome di Walter Pater sarà forse perennemente ricordato nella storia. Nella recente *Storia della letteratura inglese*, lo stesso Gosse, menzionando Pater, così si esprime: « Egli è stato nell'ultima generazione una forza troppo potente perchè il suo nome non sia menzionato qui. La sua splendida prosa fu armoniosa, piena e maestosa: il suo stile di una dolce magnificenza, suo scopo fu quello di estrarre dall'arte e dalla letteratura *il senso vivificante della vita*. Amava dire come Novalis · *philosophiren ist vivificiren* e lo sforzo della critica è quello d' intrattenere l' estasi dell'esperienza intellettuale ».

Pater alle conoscenze esatte e profonde univa la finezza e sottigliezza della emozione. Nato per vivere fuori d'ogni cenacolo, come uno *studioso monaco* dei tempi di mezzo, si creò uno stile as-

solutamente suo e caratteristico e, per concorde apprezzamento degli scrittori inglesi, fra i più belli di tutti gli stili della nazione. A forza di ricercare, studiare ed elaborare la frase, era riuscito a concentrare il suo pensiero sempre sobrio e nutrito in una forma di perfezione da altri non imitabile. Il suo spirito nella sua vita interiore era esclusivamente tutto suo proprio e lo aveva rinchiuso entro un cerchio infrangibile, dal quale non permetteva mai che potesse uscire per spaziare in atmosfere più libere. Soleva egli stesso ripetere che il suo spirito custodiva come un solitario prigioniero la sua visione del mondo. Ciò che egli medesimo scrisse per l'immortale Charles Lamb, circa lo stile, può a lui applicarsi: « Sono particolarmente le delicatezze di bella letteratura, le gradazioni della espressione, il suo fine giudizio, il suo puro significato delle parole, del vocabolario — cose ahimè! che spariscono nella presente letteratura e non si apprezzano più in quella del passato — che caratterizzarono la sua missione letteraria. »

Come critico e come scrittore originale, Pater fu appunto un preoccupato delle *delicatezze della bella letteratura;* e Symons dice che egli fu uno scrittore che volle rendere più bella la natura, orefice della prosa, sognando il miracolo d'una prosa poetica, musicale senza ritmo e senza rima. « Una calma da cui pare esali un' atmosfera carica di profumo di fiori tropicali sta nelle sue pagine; una luce addolcita le ammanta. I tratti più felici arrivano senza sapere dove scaturiscono; « *un sospiro, una fiamma sulla soglie, una piuma sul vento* »; ecco le più semplici parole, ma esse si coloriscono l' una con l'altra per mezzo del fuoco spirituale che passa la sua fiamma da una parola all'altra. »

Sulla tomba di questo grande scrittore oggi gli inglesi s'inchinano reverenti ed uniti quasi per addolcire il torto fatto al vivente: ma Horatio Pater non può dal sepolcro vedere questo atto di cortesia e di rispetto e tanto meno può rispondere convenientemente. Egli è morto sapendo di essere vissuto quasi oscuro, non salito a fama immortale e forse egli stesso persuaso di non aver fatto tanto da meritare un nome universale. Se potesse vedere gli inglesi riverire la sua tomba, egli forse comprenderebbe che è più affetto di concittadino il motivo che li spinge, anzichè omaggio di uomo a superuomo e risponderebbe col tratto della più squisita cortesia e con quel sorriso ironico sfiorante le labbra di chi pensa che in fondo il gran saluto ha una gran dose di convenienza e di riguardo. Senza dubbio il maestro del Collegio di Brasenose a Oxford non è stato un maestro comune, ma uno squisito critico ed un grande sognatore e creatore del bello: i suoi *Ritratti immaginarii* e *Mario l'Epicureo* sono lavori di polso; però Pater è, come in vita, anche dopo morte, rimasto in Inghilterra, sempre chiuso in quel cerchio di ferro dove l'anima sua teneva la visione del mondo come prigioniera: egli è là, per sua volontà e comando, fermo sulla terra brittannica, senza le ali gigantesche per passare l'Oceano e venire nel continente, come una maestosa figura alata della bellezza eterna. Egli è là: ancora pensoso e meditabondo, come l'antico frate solitario, nelle sue remote e segrete stanze di Oxford e dietro le finestre illuminate, nella notte profonda ch'è caduta ora sui suoi occhi; voi potete ancora vederne il profilo delicato cercante, nella febbre della pleurite, la frase fiammeggiante, per l'ultima sua figura, per quell'altro strano spettro di Pascal, per far rivivere un morto, niente altro che un morto, che con le occhiaie vuote attende ancora, col teschio volto verso il Cielo, la risposta alla sua impossibile domanda.

ULISSE ORTENSI.

ARTE RETROSPETTIVA: IL PALAZZO DUCALE D'URBINO.

I

FEDERICO II, duca d'Urbino, « edificò — per usar le parole del magnifico messer Baldassarre Castiglione nel libro del *Cortegiano* — un palazzo, secondo la opinione di molti il più bello che in tutta Italia si ritrovi: e d'ogni opportuna cosa sì ben lo fornì, che non un palazzo, ma una città in forma di palazzo esser pareva ». Ed infatti, da qualunque parte si contempli il doppio colle a cui si aggrappano le piccole case oscure di Urbino, la massa del vecchio palazzo ducale sovrasta, e impersona in sè tutte la bellezza e l'anima della città. Una città costruita intorno a un palazzo, parrebbe: ma il palazzo è sorto dopo, a confermare la potenza di un signore magnanimo che dalla cima di questa roccia aveva sparsa la fama di sè per l'Europa. Oggi, dopo più di quattro secoli, l'antico baluardo resta ancora a testimoniare la volontà di quel Federico che con un grandioso edificio aveva voluto confermare la sua signoria e avere una ragione di gloria di più.

Poichè Federico di Montefeltro, uomo di guerra, di lettere e di arti, fu uno degli eroi più compiuti del nostro Rinascimento. Questo conte di una piccola città, prima di lui ignota nella storia del mondo, favorito dai tempi propizi, seppe, per virtù del proprio animo e della propria volontà, fare di un mucchio di case perdute su le vette di un colle dell' Appennino, uno dei luoghi ai quali ancor oggi pensano con maggior riconoscenza gli uomini. Raffaello, nascendo nel cerchio delle mura feltresche, aggiungeva alla gloria di Urbino una ragion decisiva: ma, quando egli nacque, l' ambiente era intorno a lui propizio, e i semi gittati da Federico prosperavano: Non per nulla tanta folla di artisti convenne quassù intorno a Federico e a quel Guidubaldo alla corte del quale si fingono avvenuti i dialoghi del *Cortegiano*, uno dei più bei libri del Cinquecento: non per nulla un miracolo di arte architettonica, ove altri se ne chiudevano di sculture e pitture rarissime, era stato destinato a sorgere davanti agli occhi del giovinetto che in Timoteo Viti, artista ducale, ebbe il primo e vero maestro, e per mano del padre, Giovanni, avea veduto fermare la dolcissima figura di Guidubaldo fanciullo in un ritratto che ora è nella Galleria Colonna. E Bramante, partendo di qui a compiere quella rivoluzione dell'architettura che il frate Colonna, in un bizzarrissimo passo della *Hypnerotomachia Polyphili*, aveva preconizzata: Bramante portava negli occhi l' imagine di quel palazzo in cui Luciano di Laurana aveva mostrata così chiaramente la via della architettura nuova.

URBINO — PALAZZO DUCALE — BUSTO IGNOTO. (DONATELLO?). (Fot. Alinari).

Ad ogni modo, poichè di Raffaello nulla è rimasto quassù, e di Bramante un'opera giovanile, la chiesa di S. Bernardino, il solo ricordo tangibile di quella grande luce che illuminò tanto rinascimento italiano, è nel palazzo ducale, che ancora resiste, alto, fiero, silenzioso, come un gigante su una rupe. E qui il ricordo di Federico impera. Più che alle imprese guerresche, magnificate nella iscrizione eroica che corre attorno ai cornicioni del cortile, egli volle affidata la sua fama a una colossale opera di architettura che restasse nei secoli a dominare la

città e il colle. Egli non fu in ciò dissimile dagli altri signori del tempo; ma nessuno più di lui improntò maggiormente di sè l'opera destinata a glorificarlo. Chi da lontano consideri il palazzo, vede, ai due lati della loggetta mediana, fra le due grandi torri, la sigla F. C., cioè Federico Conte. Queste e le altre, FE. CO., F. D., FE. DVX (quando, nel 1475, Sisto quarto lo ebbe creato duca), si incontrano ad ogni passo, nei soffitti, nei camini, negli stipiti delle porte e delle finestre, ad attestare la giusta superbia dell'uomo, e il suo intento di eternarsi nelle pietre materiate in forma d'arte dall'artista Luciano.

Lo studioso e l'artista che entrano nelle sale del palazzo rivivono così naturalmente la vita di quel tempo in uno dei luoghi ove essa fu più feconda ed intensa. Quante memorie di tutta l'arte italiana, intorno a quell'uomo! Piero della Francesca ne ferma il profilo singolarissimo in uno dei più bei ritratti della Rinascenza; in un altro ritrae la moglie; e ambedue fissa con il colore in una pala d'altare di Brera. Il Pisanello e Sperandio ne incidono la medaglia; il secondo lo rappresenta a cavallo, in armi, come Pandolfo Malatesta in quella del Pisanello. Giusto di Gand, venuto per ordine del duca ad Urbino, lo ritrae in una *Cena degli Apostoli*, e in un ritratto che ora è nel Museo Barberini. Francesco di Laurana scolpiva il busto della Battista Sforza. Paolo Uccello, forse Melozzo da Forlì, frate Carnevale, Ambrogio da Milano, Domenico Rosselli, i Lombardi, Diotallevi d'Urbino, Francesco di Giorgio Martini, Baccio Pontelli, lavoravano a decorare il palazzo e le chiese. La sola corte che potesse paragonarsi a questa, era quella del Magnifico; onde il Poliziano, due anni dopo la morte di Federico, scriveva a Ludovico Adasi, precettore di Guidubaldo, che due uomini avevano rialzate le sorti delle lettere in Italia: Lorenzo e Federico.

L'uomo che sei volte era sceso in campo e otto volte aveva fugato il nemico, come afferma l'iscrizione del cortile, lasciò nel figlio Guidubaldo un successore degno, ma infelice. Chi confronti il ritratto del duca giovinetto, di Giovanni Santi, e quello di lui già uomo, ma giovane ancora, attribuito al Francia, vedrà facilmente quello che la podagra aveva fatto di « uno dei più belli e disposti corpi del mondo ». Il ritratto è di uomo giovane rovinato da sofferenze corporee e morali. Nondimeno intorno a lui, per virtù anche di Elisabetta Gonzaga, moglie infelice ed austera, una delle più pure gentildonne del secolo, le arti continuano a fiorire; e la corte porge grata ospitalità a poeti, musici, letterati. Chi, entrando nelle sale ampie e nude, può non pensare al fasto del tempo, e alle liete conversazioni serali negli appartamenti della duchessa, alle belle dispute regolate con tanta delicatezza arguta e sagace dalla signora Emilia Pia, agli uomini che qui convenivano e dei quali un grande artista dello stile, Baldassarre Castiglione, ci ha tramandate le imagini, le arguzie, le facezie, le parole? Ludovico da Canossa e Gasparo Pallavicino discutono intorno la nobiltà. Il medesimo Canossa e Federigo Fregoso disputano su la lingua. Messer Bernardo Bibiena parla delle facezie. Giuliano de' Medici disegna il ritratto ideale della perfetta donna di corte. Il Bembo espone la perfetta teoria dell'amore. E frate Serafino fa il buffone.

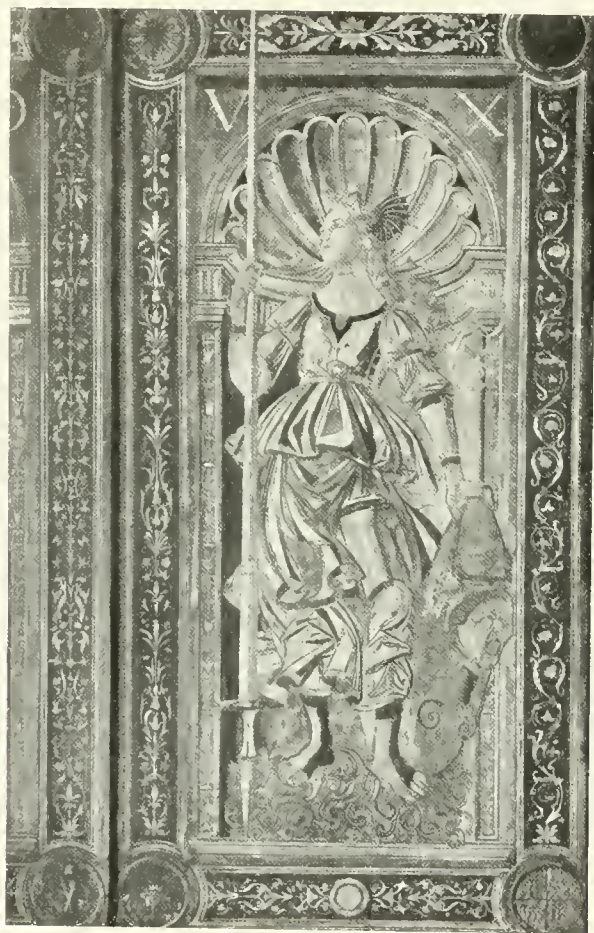
Così tutta questa vita rivive ai nostri occhi, mentre ascendiamo le ampie scale e passiamo per i vani delle porte intarsiate e scolpite. Altri nomi, altri fatti tornano alla mente: Giovanni Santi che ritrae la Gonzaga; il Francia, Gerolamo Genga, il Viti; Giulio Cesare Romano, lo scultore aulico di Ludovico Sforza e d'Isabella d'Este Gonzaga, che incide le medaglie di Elisabetta e di Emilia Pia. Il rovescio della prima mostra una donna in letto che guarda la fortuna fuggente, con il motto: Hoc. fugienti. fortunae. dicatum: imagine e motto adatti ad una donna virtuosa toccata da ripetute sventure. E i musici, il Genga, Bernardino d'Urbino, Giacomo da S. Secondo, Adriano fiorentino, scultore, medaglista, poeta, improvvisatore, suonatore di lira. E anche, l'orefice Antonio di S. Marino, l'improvvisatore Serafino Ciminelli; e, sopra tutti, il giovane Raffaello.

II.

Luciano di Laurana (o di Vrana, come vuole il Calzini), incominciò la fabbrica verso il 1465, continuando e ampliando il vecchio castello dei Montefeltro. Tutto un lato del palazzo mostra ancora le traccie dell'antico: ed è quello percorso da una serie di bifore elegantissime, alcune delle quali non portano la solita sigla e mostrano con ciò di essere anteriori al grande Federico. Questo contrasto di stile con l'altro lato, in cui le ampie porte e le finestre quadrate hanno un' aria di maestà serena e graziosa, accresce, invece di togliere, le ra-

gioni di bellezza dell'edificio. In ciò si palesa una volta di più la maestria dei nostri antichi, i quali intendevano le norme della simmetria in modo men rigido, ma quanto più armonico dell'odierno! Chi contempla le diverse facciate del palazzo urbinate, gode quasi la vista di cose diverse e pure tenute fra loro e armonizzate da una legge che gli sfugge, ma che pure esiste. L'ingegno dell'architetto e la natura del suolo hanno aggiunto altre contraddizioni che non hanno mancato di accrescere la bellezza dell'opera. Poichè l'anima del vero artista non solo non si piega davanti alle difficoltà, ma trae da esse occasione di nuove armonie. Imaginate un palazzo costruito sui resti di un castello, su la cima di una collina da una parte lenta, dall'altra scoscesa: e un architetto che, nel costruirlo, non ha quasi mai potuto conservare la linea retta, ma ha dovuto spezzarla in angoli, sostenerla con torri e perfino con un cortile pensile: ed avrete il palazzo di Urbino e il suo creatore, Luciano di Laurana. Dopo aver terminato il maggior lato della fabbrica, e aver mantenuto nello stile il carattere del primo edificio, con molti ricordi della architettura di transizione — il tipo delle finestre rammenta quello dei palazzi fiorentini del tempo — Luciano ha cominciato il secondo lato con quello stile di cui egli forse fu il primo creatore in Italia e da cui tanto apprese Bramante. Ma giunto a metà, dopo avere a pena eretta la grande porta d'ingresso, il suolo lo costringe a volger bruscamente a destra e a continuare il palazzo su una terza fronte, con il medesimo stile della seconda, e a lasciare in un angolo la porta. Una vera e propria facciata dunque non c'è; se pure non si voglia considerare tale il lato di ponente, quello detto dei Torricini. Da questa parte, la collina pre-

URBINO — PALAZZO DUCALE — UNA PARTE DEL SOFFITTO DEL GABINETTO DEL DUCA.
(Fot. Alinari).

cipita: A dominare il suolo con la forza delle pietre, l'architetto eleva due alte torri, e, fra queste, tre loggette, la cui eleganza, temperata dalla severità delle torri, è mista di una fierezza che fa pensare ad un edificio fatto per la difesa, e destinato nello stesso tempo ad accogliere un signore amante della beltà e dell'arti. Le sei finestre che stanno ai lati delle logge sono nello stesso stile di quelle della seconda e della terza fronte: e queste finestre, e l' F. C. delle logge, e l'aquila che si erge fieramente in alto fra le due torri, mostrano la parentela di questo lato con gli altri, così diversi e con un solo piano. A sinistra, per colmare il vuoto lasciato dal terreno che scendeva a picco, Luciano non leva altre torri, ma alza un cortile pensile, e, davanti a questo, un muro forato da cinque finestroni: A destra delle torri, il palazzo sale l'erta del colle, con una terrazza: Sopra il muro che fa angolo con il torriccino, due ordini di logge con colonne e archi snellissimi, sono ora murati, e hanno la loro bellezza imprigionata e costretta dalle pietre che hanno colmati i vani.

URBINO — PALAZZO DUCALE — TARSIA DI UNA PORTA, CON FIGURA ALLEGORICA ATTRIBUITA AI BOTTICELLI.
(Fot. Alinari).

Già, l'opera dei posteri è intervenuta sacrilega a rovinare molta parte del palazzo, o almeno, a diminuirne la vita e la venustà severa: Quelle grandi finestre per cui tanta luce doveva entrare nelle sale

a circondare i miracoli di ornamentazione che vi erano adunati e a fonderli vieppiù con l'aria circostante: quelle doppie arcate, per cui il vento e il aver troppa luce nelle sale, troppa aria per i loro polmoni indeboliti, e hanno avuto paura dei venti che soffiavano per gli antichi camini nei giorni di

URBINO — IL PALAZZO DUCALE — LATO DI PONENTE. (Fot. Alinari).

sole entravano giocondamente nei verni tempestosi e nelle primavere incostanti; quelle porte fatte per lasciar entrare un corteo di pontefici e di duchi; quei camini ove intere foreste passavano ardendo e fumando: tutto è stato rimpicciolito dagli uomini venuti poi, dai piccoli uomini che han temuto di bufera. E hanno murato, murato, murato: hanno impicciolite le finestre: così che pare che i cornicioni circondino aperture che non furono mai; hanno murate le bocche dei camini, i vani delle porte, costruendovi entro porte più piccole per i loro vili corpi; hanno divise e suddivise le sale,

adoperata una finestra ad illuminare due stanze, partite in due le bifore con un muro; hanno portata la mano sacrilega su una dimora che avrebbe dovuto restare intatta, a dimostrare nei secoli la grande anima del tempo e dei due uomini che la fecero sorgere su la vetta di un monte.

E' bene confessare che il governo italiano molto ha fatto. Il palazzo è stato dichiarato monumento nazionale, gli appartamenti del duca sono stati restaurati e custoditi gelosamente, tutta la rovinante statica del palazzo accomodata e sorretta. Ma occorse a ciò l'opera paziente e perseverante di un uomo innamorato delle pietre della sua terra, del conte Pompeo Gherardi, che riuscì a persuadere Ruggero Bonghi, allora ministro della pubblica istruzione. Ma non basta. Restano ora molti particolari da curare; molte traccie degli uomini venuti dopo, da togliere. Le finestre debbono essere riaperte come un tempo: le logge, pure; così i camini, quando ragioni statiche non si oppongano. Ahimè! Nella parte del palazzo ove solo l'esterno ancora vale, per essere all'interno tutto andato quasi perduto, la burocrazia si è dal tempo dei papi installata con i suoi uffici e con i suoi gabinetti: e un poco di luce di più farebbe dolere gli occhi degli impiegati assisi a emarginar le tasse dei contribuenti. E' ben vero che per quegli impiegati si potrebbe trovare un' altra e più comoda sede: ma qual governo, in Italia, vorrebbe spendere qualche migliaio di lire per ridare ad una grande opera d'arte la sua antica beltà?

URBINO — IL PALAZZO DUCALE VISTO DALLA PIAZZA MAGGIORE, COL MONUMENTO A RAFFAELLO.
(Fot. Alinari).

III.

Non un palazzo, ma una città in forma di palazzo esser pareva ». Queste parole, già citate, del Castiglione, definiscono mirabilmente l'aspetto esterno dell'edificio. L'architetto, costretto da varie necessità, dovette costruire un palazzo così singolare, che parve non una, ma un aggregato di fabbriche diverse. Da tale varietà nasce che questa è

forse la più bella delle costruzioni architettoniche: perchè l'artista, conservando l'unità nel variare delle linee e degli stili, adornò l'opera sua con tutte le grazie derivanti da ambedue le qualità.

« Per ornamento — dice ancora messer Baldassarre (e quale miglior guida di lui?) — v'aggiunse una infinità di statue antiche di marmo e di bronzo, pitture singolarissime, istrumenti musici d'ogni sorte; e dà una perfetta idea della munificenza di una dimora ove un uomo poteva credersi anche più grande per la bellezza di tutte le minime cose che la circondano. Anche all'esterno restano belle decorazioni: quelle delle finestre, le elegantissime bifore, e, sopratutto, una fascia che corre sotto alle prime tre bifore e volta a destra sotto ai finestroni quadrati, di lavoro fine, paziente, e di mirabile

URBINO — PALAZZO DUCALE — IL CORTILE.

(Fot. Alinari).

nè quivi cosa alcuna volse, se non rarissima ed eccellente. Appresso, con grandissima spesa, adunò un gran numero di eccellentissimi e rarissimi libri greci, latini, ed ebraici, quali tutti ornì d'oro e d'argento, estimando che questa fosse la suprema eccellenza del suo magno palazzo ». Tutte queste ricchezze descritte dal magnifico stile del cinquecentista sono oggi in gran parte disperse. La biblioteca è a Roma, incorporata nella Vaticana: le pitture e le sculture sono sparse per le gallerie d'Europa. Ma l'interno del palazzo resta nondimeno un modello insuperabile di arte ornamentale: delicatezza. Ma le meraviglie sono dentro.

Attraverso un vestibolo su cui si aprono sei porte con la sigla FE. DVX, si entra nel cortile, ampio, circondato da un portico ad archi a sesto piano, alle colonne del quale corrispondono, sopra un primo cornicione, tra le finestre, lesene d'ordine corinzio, che donano al cortile una straordinaria leggerezza. Il silenzio e la solitudine regnano quasi sempre sotto le arcate, dove sono raccolti cippi e sarcofagi antichi. Ma non è un silenzio fatto di tristezza: pieno bensì di gioia tranquilla e contenuta. Ad ogni momento pare di vedere una porta aprirsi

e il duca con la corte entrar sotto gli archi. In alto, a ricordare perennemente l' uomo che di sè ha informato l'edificio in modo che parlar di questo è come parlare continuamente di lui, attorno ai fregi dei due cornicioni corre l'iscrizione già citata, che merita di esser letta, tradotta per intero:

URBINO — PALAZZO DUCALE — PORTA DETTA DELLA GUERRA, CON ORNATI E INTARSI.
(Fot. Alinari).

« Federico, duca d'Urbino, conte di Montefeltro e di Castel Durante, gonfaloniere della S. Chiesa Romana, e della italica confederazione capitano, questa casa eretta dalle fondamenta, edificò per la gloria e per la sua posterità; il quale più volte combattè in guerra, sei volte andò in campo, otto volte sconfisse il nemico, e vincitore di tutte le battaglie aumentò il suo dominio. La giustizia, la clemenza, la liberalità e la religione di lui in pace, eguagliarono e adornarono le vittorie ».

Salendo lo scalone, mi indugio lungamente ad ammirare i pilastri, gli stipiti, i fregi, i capitelli: meravigliose decorazioni ove il Rinascimento ha versato a piene mani tutta la propria magnificenza signorile e parca. Non sentite qui il peso di un sovracarico: gli ornamenti salgono lungo le pareti, inquadrano le finestre, la nicchia con la statua di Federico, abbracciano gli angoli: puri e snelli, svolti senza fatica, lontani da ogni sforzo e da ogni esagerazione. Così sono tutti gli ornamenti che ammireremo di sopra; nei quali vedremo poi motivi floreali svolti con tale sapienza, che oggi

i moderni dovrebbero diligentemente studiarli per imparare. Nelle sculture delle porte, negli intarsi degli usci, i fiori, le foglie, i frutti danno luogo a svolgimenti semplicissimi e pieni di grazia. Spesso la pianta è ritratta con esattezza scrupolosa, con le foglioline nervate, con i fiori curati pur nei minimi petali. Un putto che sorregge un vaso di fiori: ed ecco un pilastrino perfetto per un camino. Ne vedremo fra poco qualche esempio.

Inchiniamoci davanti alla statua modellata dal Campagna; riveriamo il signore e l'anima del luogo. Il corridoio che corre attorno al cortile è pieno di riposata eleganza. Lungo le pareti sono statue ed altre cose antiche; ma le porte che sul corridoio si aprono attraggono più lo sguardo. Di rimpetto allo scalone è la porta detta della Guerra, i cui stipiti hanno un' ornamentazione fatta di istrumenti guerreschi, nuova e ardita, coronata in cima da un triplice festone da cui pendono due tazze scolpite, e sovrastata da uno stipite a ornati di incantevole grazia. A destra del medesimo scalone è la più bella porta del palazzo, quella per cui si entra nella sala del Trono; d'ordine corinzio a tutto sesto, con un motivo avviluppato di foglie, tralci e uccelli: e la solita sigla, il solito segno d'impero: FE. DVX.

URBINO — PALAZZO DUCALE — STATUA DI FEDERICO D'URBINO ENTRO UNA FINESTRA DELLO SCALONE (G. CAMPAGNA). (Fot. Alinari).

La vasta sala del Trono ha l'aquila nel mezzo della vôlta, come tutte le altre. Le finestre, che un tempo si aprivano fra le lunette, oggi sono murate

URBINO — PALAZZO DUCALE:
CANDELABRO DEL CAMINO NELLA SALA DETTA DEGLI ANGELI.
(Fot. Alinari).

e coperte con grossolani stemmi di città della Marca. Lungo le pareti sono quattro grandi camini, due semplicissimi, aventi nel mezzo del fregio lo stemma ducale, agli estremi due giarrettiere: « *Honny soit qui mal y pense* », e il solito F. D. Gli altri sono di Domenico Rosselli: nel fregio, uno ha un putto alato, un angelo, da cui partono due festoni a foglie e frutti che si ricongiungono con due chimere alate; l'altro ha un' urna ardente, con festoni sormontati da teste alate di cherubino, congiunti con due putti che sono in atto di afferrarli e correre, con un moto pieno di grazia agile. I pilastri sono floreali.

Io penso quando in questi grandi camini ardeva nel medesimo tempo un fuoco suscitato da enormi mucchi di legna: il fuoco che nel cuor dell'inverno doveva gittare nella grande sala una giocondità fiera e rossastra. Oggi, questi camini sono muti; non parlano più. Hanno perduta ogni ragione di essere. Sono pezzi di ornati meravigliosi: ma non

URBINO — PALAZZO DUCALE:
CANDELABRO DEL CAMINO NELLA SALA DETTA DEGLI ANGELI.
(Fot. Alinari).

vivono. Perchè tornasse loro la vita, occorrerebbe vedere le loro grandi gole spalancate. I pilastri dovrebbero avere dietro di sè il fondo oscuro della gola aperta, perchè le loro figurazioni apparissero nella luce loro destinata. La bocca è stata murata, ed un piccolo vano sta in luogo della voragine antica; miseria odierna presso alla magnificenza passata. dolcissimamente la collina che sostiene sul dorso la rocca, nuda di alberelli e sparsa di prati verdi. A destra del cortile, il fianco di una torre: presso a questa, una loggetta decorata: tutt'intorno, le solite finestre quadrate e ornate. Qui la corte scendeva nell'estate, nel magnifico giardino aereo da cui appariva tanta vista d'aria e di monti.

URBINO — PALAZZO DUCALE — CAMINO NELLA SALA DETTA DEGLI ANGELI.

(Fot. Alinari).

Dalla sala del Trono, per una porta simile a quella della Guerra, si passa in quella del Magnifico, così detta da Lorenzo de' Medici, a cui i Montefeltro concedettero ospitalità. In questa e nelle sale seguenti sono i quadri dell'Istituto di Belle Arti. Per le finestre si vede, di sotto, il cortile pensile, con i cinque occhi delle finestre che si aprono nel muro, contro i colli che ora incominciano a verdeggiare. Sopra al muro, così vicina, all'apparenza, che par quasi tangibile, si incurva

Intorno alle pareti della sala, quadri e quadri: una giovine duchessa bionda, della scuola del Baroni, un tondo botticelliano del Crocchia urbinate; una *Pietà*, una *Martire*, con un bel paese di rupi e di marine, di Giovanni Santi: e, dello stesso, la *Madonna dei Buffi*, dove i tre ritratti a destra sono di fattura insieme energica e ingenua: e, sopra tutto, uno studio ideale di prospettiva di Pier della Francesca, nel quale danno vita alli edifici regolari e nudi, del più puro stile della Rinascenza, due

lembi azzurri di paesaggio e i vasi di fiori che lasciano cadere ciocche pendule dalle finestre.

Nel vestibolo che segue, noto una buona copia del ritratto di Guidubaldo; e, nella sala degli Arazzi, nell'appartamento della Duchessa, i pochi arazzi qui rimasti, dei molti che un tempo abbellivano le pareti del palazzo. Claudia de' Medici e Vittoria della Rovere, le ultime duchesse d'Urbino, sopravissute alla dispersione di due troni, li vollero con sè a Firenze. Sono a tinte chiare, rosee, azzurre e gialle, ad animali e piante, con un largo fregio a foglie e frutti. Oltre a questi, vi è un *Martirio di S. Sebastiano* di Giovanni Santi, molto notevole, e la citata *Cena degli Apostoli* di Giulio di Gand, dove Federico è rappresentato insieme con Ottaviano Ubaldini, con il segretario Odasio, e con lo Zeno, ambasciatore del re di Persia: nel fondo, da una porta semichiusa, si svolge una donna avente su le braccia un bimbo che si crede il piccolo Guidubaldo.

Negli angoli, sono due busti di scuola donatellesca: uno di putto sorridente, con bei riccioli al sommo della fronte e su le tempia. L'altro figura una testa virile, dolorosa e tormentata: con la bocca semiaperta, la fronte corrugata, gli occhi volti in alto. I capelli cadono in ciocche su la fronte, su gli orecchi, giù per le spalle, sostenuti con lavoro squisito. Per la bocca i denti si vedono bianchi e piccoli. Le narici sono aperte e un po' rotte. È un ritratto? è una figura ideale? E se, come fa credere il realismo violento e tormentoso della espressione, è un ritratto, chi fu l'anima addolorata che volle essere figurata in simile modo?

Di fianco vi è un camino, la cui ornamentazione è una delle più pure, più eleganti, più sobrie cose che io abbia mai vedute. Descriverlo sarebbe inutile: un pezzo del fregio qui riprodotto potrà darne una vaga idea. Gli ornati non si descrivono: nè sarebbe possibile dare con parole una idea della loro grazia derivante da una armoniosissima proporzione.

Nelle altre sale, altri arazzi, altri quadri, altre sculture. Vi si entra per un' altra porta della Guerra, le cui serrande hanno da una parte quegli studi di prospettiva che qui sono così frequenti negli intarsi delle porte: dall'altra, degli ornati aventi nel mezzo, entro una ghirlandetta, la cicogna con il FE. DVX e l'ermellino con il motto NON MAI. L'ermellino, la cicogna, la bomba rovesciata, con le altre imprese del duca, sono frequenti nelle porte e nelle sculture. Sopra alle due imprese, due vasi di garofani che ricordano quello che sta su la testa di uno dei due putti dei pilastrini del camino degli Angeli.

La sala degli Angeli, in cui è quel camino, è la più bella del palazzo, destinata come era ai ricevimenti particolari del duca. Le cinque porte sono adorne di intarsi meravigliosi: gli stipiti, decorati con originalità nuova. Tre più piccole hanno gli stipiti in rotondo, con nel centro una conchiglia da cui partono due ali d'aquila. Le altre due, rettangolari, offrono una bella abbondanza di motivi architettonici: una, in alto, alle due estremità, reca i medaglioni di Federico e del giovinetto Guidubaldo. Gli intarsi della porta che mette nella sala del Trono figurano un Apollo e una Pallade, il cui disegno è così nobile e puro, che si vuole attribuito al Botticelli. Sotto alle due deità, sono due studi di prospettiva. Nella porta di rimpetto, due guerrieri; e, dall'altro lato, rotondi di ornato con l'ermellino, la cicogna, e motti latini. Quella che mette nel corridoio, reca quattro scene di trionfo e due fontane: intorno, pure in intarsio, corre una bella decorazione a foglie, frutti e uccelli. Nelle altre due, strumenti musicali, guerreschi, astronomici, e putti sostenenti vasi di garofani e gigli.

Il camino è opera di Domenico Rosselli; è sorretto da due mensole scolpite e da due pilastrini, in cui due putti reggono, uno un vaso di gigli, l'altro di rose. Nel fregio dell'architrave è scolpita una danza di putti in atti leggiadrissimi, pieni di straordinaria delicatezza. Tutto, porte e camini, in questa come in altre sale del palazzo, mostra chiari i resti dell'antica policromia, di oro su fondo azzurro.

Ma la magnificenza raggiunge il suo sommo nello studio particolare del duca, ove l'intarsio e l'intaglio paiono aver posto il loro impero: emblemi della musica, delle arti, delle scienze: prospettive, libri antichi, paesi, emblemi, armature, strumenti musicali, un organo che porta il nome dell'artista: Johan Castellano. Tutte le pareti, fino alla metà dell'altezza, sono di legno intarsiato: e il soffitto a cassettoni è pieno di opulenza elegante e squisita. E sempre il FE. DVX che impera, che fa sentire presente l' anima del grandissimo uomo. Qui veramente è il suo regno: qui è il segno palpabile della gloria di lui.

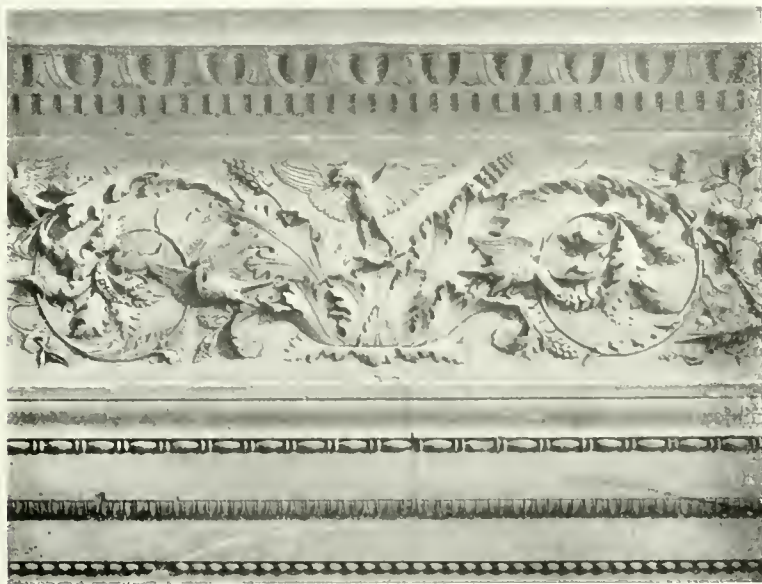
IV.

Alcuni giorni or sono, il 28 marzo, l'Accademia Raffaello, nella sala degli Angeli, celebrava con la

consueta commemorazione la nascita del divino pittore. Oratore fu il signor Morris Moore, figlio di colui che acquistò la casa ove era nato Raffaello e ne fece dono alla città. Anche allora non si trovò un governo che fosse degno del nome d'Italia! Senza il dono di uno straniero, il piccolo santuario dalle cui pareti ancora Magia, la madre, si curva a sorridere su un bimbo, sarebbe andato in rovina.

Dopo la commemorazione, oratore e intervenuti andarono in pellegrinaggio alla casa da cui uscì tanta luce; con quello stesso fervore con cui i devoti entrerebbero nella stalla di Betlemme. Lungo il percorso, dalle finestre piovevano fiori: violette di marzo, bianche e azzurre, con foglie d'edera e narcisi. L'aria era tutta piena di soavità e di gentilezza. Nel meriggio, io tornai solo al palazzo, mi avventurai per una delle interminabili scalette oscure che conducono agli uffici, giunsi in cima. Per una finestra si scorgevano lontano i colli aurei, digradanti in catene successive, emergenti fuori dalle nebbie diffuse, quasi reclinati dolcemente verso le soavità dell'Umbria. Vi era in quel cielo, in quei colli, in quell'ora, tutta la delicatezza dei primi paesi di Raffaello. E sotto, la città, arrampicata attorno a due colli, con i suoi cortili profondi, le sue scalette che abbracciano la roccia, le viuzze che solcano la montagna tortuosa e aspra. Quante volte, dalle cime delle torri, o dalle finestre del giardino pensile, gli occhi del divino si erano fermati in una eguale contemplazione? L'anima sua era nell'aria, come ritornata dai luoghi oscuri dove la leggenda pone le nobili anime defunte. E, su le finestre, un FE. DVX ammoniva. Due uomini: due epoche, due civiltà.

Primavera del 1901.

GIUSEPPE LIPPARINI

URBINO — PALAZZO DUCALE — PARTE DEL FREGIO DI UN CAMINO.
(Fot. Alinari).

L'EDIFICIO PRINCIPALE DELL'ESPOSIZIONE.

UNA ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE IN SCOZIA.

I.

L'avvenimento industriale ed artistico, di quest'anno, per il mondo inglese, è stata la grande Esposizione internazionale e coloniale che Glasgow, la massima città scozzese, ha indetto ed aperto entro il proprio recinto urbano fin dal maggio scorso. Quando, gettando lo sguardo ad una carta geografica, si vede la Scozia protendersi irta di frastagliature costiere, indice sicuro della natura selvaggia ed aspra del territorio, verso il mare del Nord, fin oltre al 59° di latitudine, nessuno è indotto a pensare che in quella eccentrica regione una esposizione d'interesse internazionale possa trovar modo di adunarsi e sopratutto di avere buon esito sotto ogni rapporto, sia come attrattiva dilettevole ed istruttiva, sia come successo finanziario, sia pure come mostra rivelatrice di cose nuove e belle al pubblico più *blasé* dell'universo, quale è quello appunto il quale visita le esposizioni.

Iniziato su disegno modesto e coll'intenzione di fare una mostra intimamente inglese, di cose prodotte nell'ambito dei confini del Regno Unito e di alcune sue colonie, il progetto si è venuto man mano allargando quasi contro voglia dei promotori per la larga simpatica accoglienza che ad esso ha accordato immediatamente la cittadinanza di Glasgow.

La prima richiesta di capitali fu rapidissimamente coperta nell'ambito commerciale ed industriale di Glasgow stessa, la qual cosa indusse subito, anche

per meglio rispondere a certe richieste ed a certe esigenze particolari, ad ampliare le prime linee, ad aggiungere nuove categorie, nuove classi, ad ammettere nuovi richiedenti, cosicchè da una prima idea di esposizione artistica e di pochi e limitati prodotti si trasse materia per una vera, complessa e completa esposizione delle industrie britanniche, tanto ricche e prosperose, delle nascenti colonie diffuse su ogni mare e sotto ogni cielo, e delle singole tendenze sia agricole che manifatturiere od artistiche delle maggiori nazioni d'Europa.

Così, formandosi a poco a poco, estendendosi a gradi, a seconda delle richieste ed a seconda delle nascenti idee, l'Esposizione di Glasgow è venuta ad assumere un triplice carattere ben distinto.

È stata esposizione artistica di grande e storica importanza, poichè nel nuovo grandioso fabbricato essa ha accolto non soltanto quanto di meglio produce l'attuale arte inglese e la rinomata scuola pittorica scozzese, la quale fu quasi completamente rivelata a noi italiani dalle successive mostre veneziane, ma puranche pregievolissimi esemplari della produzione mondiale dei secoli passati. Quadri, statue, incisioni, gioielli sono destinati a formare il nucleo primo di un importante museo artistico. Per allogare questa esposizione, Glasgow si è adornata di un magnifico fabbricato permanente, nel quale ogni dettaglio è stato studiato con fine intelletto e colla preoccupazione di fare cosa assolutamente rispondente allo scopo prefissosi, magari sacrificando alquanto la linea esterna alle esigenze di luce, ripartizione, ampiezza e praticità interna.

Questa dell'erezione di uno speciale fabbricato per le mostre artistiche è stata l'idea generatrice di

GIAPPONE, SALA DEI CONCERTI E CANADA.

tutta l'Esposizione di Glasgow. All'arte si è voluto aggiungere un riparto industriale, a questo un altro coloniale, e siccome si è visto che una esposizione di industrie e manifatture britanniche avrebbe trovato miglior risalto se messa in confronto colla produzione similare delle principali nazioni d'Europa, si è cercato di invogliare anche gli stranieri a concorrere, onde si è avuta impensatamente una esposizione industriale internazionale, mentre in realtà non si era pensato che ad una artistica e d'arte industriale.

LA CUPOLA DEL PALAZZO INDUSTRIALE VEDUTA DAI GIARDINI.

II.

Gli edifici della Esposizione di Glasgow si addensano in una bellissima conca verde formata dal pendìo di alcune colline discendenti verso il Kelvin, il sottile fiumiciattolo immettente nella Clyde ed attraversante il settore nordico della grande città scozzese. La località è chiamata Kelvin Grove Park ed è, in condizioni normali, la passeggiata preferita dei cittadini di Glasgow; e pei suoi boschetti, pei suoi piccoli laghi formati dalle ripiegature del fiume serpeggiante nella ristretta valle, per gli erbosi spiazzi, per i viottoli svolgentisi a nastro lungo il pendìo delle colline, per i superbi edifici dell'Università coronanti per lungo giro il dorso di queste, merita davvero di esserlo. Arricchito dagli edifici dell'Esposizione, il luogo ha preso un aspetto fantastico, ove le vecchie guglie gotiche delle torri universitarie, grigie, sottili come steli, si fondono ar-

monicamente con le linee piene, riboccanti delle cupole ispano-moresche sormontanti il complesso dei grandi edificii industriali, colle stravaganti e vividamente colorate costruzioni russe e puranche colle linee semplici ed ampie della fattoria canadese.

speciali o di regioni, come l'Irlandese, o di paesi lontani come quelle coloniali dell'Australia o del Canadà, o di nazioni straniere come la Russia ed il Giappone.

Mentre noi ritroviamo sotto le alte vôlte delle gallerie centrali tutta la produzione industriale del-

IL PALAZZO PERMANENTE DI BELLE ARTI.

Nessuna meraviglia quindi se la bellezza naturale del luogo, accresciuta dalla vaghezza ed indovinata varietà dell'assieme architettonico, devesi considerare come una delle cause principali del successo avuto dall'Esposizione, del quale successo può aversi la misura considerando che in sei mesi visitarono il recinto della mostra ben dodici milioni di persone.

Altra causa di successo sono alcune esposizioni

l'Inghilterra, Scozia e paese di Galles riuniti e fusi assieme, per sapere cosa sa e cosa può dare l'Irlanda, dobbiamo andare in un angolo remoto del parco e cercarvi un grazioso edificio raffigurante una casa di agricoltori della verde isola, di pianta irregolare come tutte le costruzioni successivamente ampliate per cresciute necessità di spazio, come avviene sempre per quelle adibite ai bisogni di famiglie campagnuole. Consta di un sol piano, col tetto

formato da un grosso strato di paglia strettamente compresso, la qual cosa dà all'edificio un rustico aspetto esteriore, cui inaspettatamente, pel visitatore, corrisponde una rara eleganza di disposizione interna ed una artistica scelta di cose esposte.

Non macchinari neri, pesanti e rumorosi, non piramidi di minerali o montagne di prodotti manufatturieri. L'Irlanda, paese essenzialmente agricolo, si distingue anche in ciò dall'avversata Inghilterra : essa fornisce tele di lino di incomparabile finezza, fornisce trine, fornisce ricami, mobili artistici, prodotti agricoli. Il tipo produttivo della grande isola è ancora quello dell'industria casalinga derivata dall'agricoltura e dai ristretti proventi diretti di questa sussidiatrice nel bilancio famigliare. Tipo di produzione questo scomparso affatto nell'Inghilterra e nel Galles, mentre alcune traccie di esso sopravvivono ancora in certi distretti della Scozia, i meno ricchi, i meno popolati ed i più nordici.

Ottima idea è stata quindi quella degli espositori irlandesi del non voler essere dispersi in cento riparti diversi, nella galleria delle macchine e delle industrie, ove gli inglesi prevalgono ed ove le loro piccole artistiche e fini produzioni non avrebbero (per la faraggine, quantità e spettacolose proporzioni delle cose esposte) avuto il benchè minimo risalto e si sarebbero perdute nel caos generale. Il padiglione irlandese è una vera rivelazione, concorrente, come tutte le intraprese di questo o di altro genere tentate dal patriottismo celtico, nel corso del secolo XIX, a singolarizzare l'Irlanda di fronte all' Inghilterra ed a dimostrare la necessità politica di dare ad essa ordinamenti politici largamente autonomici, i quali siano meglio confacenti alla sua speciale civiltà e non in contrasto urtante colle sue organizzazioni industriali e risorse economiche.

III.

Il corpo principale degli edifici dell'Esposizione è composto di un grandioso fabbricato di forma rettangolare, copiente vastissima area, di notevole pregio architettonico.

Quivi sono le gallerie industriali ; più lungi un altro immenso edificio quadrangolare unito al primo da una galleria in curva racchiude quella che in ogni esposizione si è convenuto chiamare sala delle macchine . E qui siamo davvero in una sala di macchine ! E quali ! Le più grandiose, le più potenti, le più complicate che la mano e l'ingegno dell'uomo abbiano mai prodotto.

Ma vicino alla macchina inglese noi ne scorgiamo sempre una altrettanto ingegnosa, utile e potente dovuta all'industria nord-americana. La concorrenza fra le due grandi nazioni anglo-sassoni si manifesta terribile in questo campo e la produzione americana accenna a soverchiare rapidissimamente l'inglese: questa dà macchine di maggior precisione e durata, l'americana macchine di maggior potenza e semplicità, naturalmente sempre a parità di proporzioni. La macchina americana ha poi il vantaggio di un costo infinitamente minore.

Gli americani prevalgono specialmente nella costruzione di locomotive, nella ingegnosità delle loro macchine tipografiche e litografiche, nell'infinita serie di quelle usate per la lavorazione dei metalli, dei legnami e dei cuoi. Ci sono alcune macchine per far scarpe di una semplicità sorprendente e che pur risolvono tutti i problemi presentati dalla costruzione dell'oramai indispensabile indumento. L'industria inglese prevale invece ancora nelle costruzioni navali ed i cantieri della Clyde, postati ove questo rigagnolo trasformato dal lavoro umano in grande fiume si apre nel mare, dopo aver traversato Glasgow, danno ed essa i migliori prodotti. Abbiamo quindi macchine marine dei tipi più moderni esposte in modelli o per singoli pezzi, abbiamo parti di scafi di navi di commercio e da guerra, abbiamo tutta una galleria riempita da modelli, di vario tempo, proporzioni, gusto e fattura, di una infinità di navi, le quali hanno solcato con varia vicenda o solcano ancora i mari, dal principio del secolo scorso ad oggi.

Dal treponti *Victoria*, che vide Trafalgar e la morte di Nelson, all'elegante *Schamrok II*, il quale recentemente ha corso il pallio dell'*America Cup*, nelle acque di New York, quante altre navi, note a tutto il mondo per le loro vicende, per i loro viaggi meravigliosi, per le catastrofi con cui chiusero la loro vita o le ecatombi umane delle quali furono causa, ci sono rievocate da questo o quel disegno, da questo o quel modello!

La mostra dei modelli navali all' Esposizione di Glasgow vale benissimo un completo ed accurato corso di storia della marina inglese. Se l'interesse per gli avvenimenti del passato è specialmente attratto da alcuni modelli di navi del principio del secolo XIX, l'attualità meccanica ed industriale ci è data naturalmente dalle navi le quali son nate col secolo nuovo.

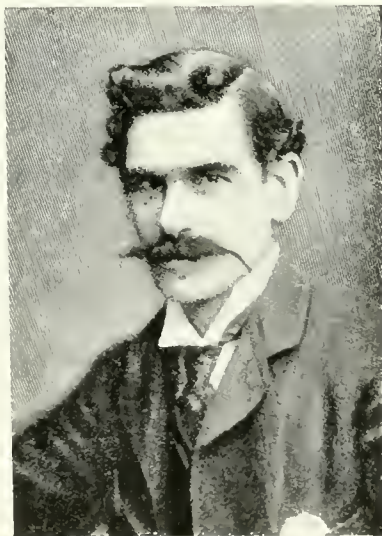
E sono transatlantici potentissimi, torpediniere agilissime, *destroyers* di una velocità che nulla ha da invidiare a quella dei grandi *express* correnti sulle rotaie, in terraferma, sono *yachts* di un' eleganza e di una bellezza di linee veramente peculiari. E coi modelli delle navi noi troviamo tutta l'infinità degli accessori ad esse necessarii, l'industria secondaria che si riattacca alla principale e pur essa perfezionata, condotta alla sua massima e migliore espressione. Qui veramente, nelle industrie navali, gli inglesi eccellono e sopravvanzano di lunga via ancora tutti gli altri popoli, specie per potenza e rapidità di produzione. Invece nelle gallerie centrali, in quelle specialmente dedicate alle manifatture, l'Inghilterra comincia a trovarsi in lotta colla produzione delle proprie colonie, oltre che con quella di tutte le altre nazioni civili. Nelle industrie tessili, chimiche ecc., la sua superiorità non è più così incontrastata come nelle grandi industrie meccaniche e navali. Le colonie eguagliano in tutto e per tutto la produzione inglese, sia nel modo di lavorazione, come nel *caché* speciale della preparazione; esse cominciano poi ad avere il sopravvento nelle industrie minerarie per l'immensa quantità di materia prima che producono. Solo col carbone l'Inghilterra tien alta la cifra della sua ricchezza mineraria, ma il diamante nero del Galles vale da solo tutte le miniere d'oro e di diamanti del Sud-Africa e dell'Australia!

In queste gallerie fanno la loro apparizione anche i prodotti industriali germanici, quelli francesi, certi particolari manufatti austriaci, e perfino ricami, seterie, cesellature marocchine. C'è di tutto un poco, ed un poco di tutti i paesi, ma nulla però che venga dall'Italia od in qualche modo ci rammenti il nostro paese.

IV.

Le nazioni che hanno concorso a rendere interessante la Esposizione di Glasgow sono (oltre tutte le colonie inglesi) la Russia, la Francia, l'Austria, la Danimarca, la Persia, il Marocco ed il Giappone, il cui intervento è ufficiale; poi la Germania, che vi entra di straforo per un gruppo di suoi industriali, e gli Stati Uniti d'America, i quali sono privatamente rappresentati da alcune ditte di grande industria, ma tengono ottimo posto.

Sopra tutte le mostre forestiere, sta però, per bellezza di edifici, per dispendio sostenuto, per varietà di cose esposte, quella russa. Il governo russo ha speso una grossa somma, circa un milione, per allestire gli edifici e questi sono riusciti straordinariamente attraenti al loro esterno e meravigliosamente interessanti all'interno.

L'immenso impero europeo-asiatico ci mostra tutte le sue immense riserve di ricchezze agricole e minerarie quasi intatte, appena appena sfiorate qua e colà, in attesa di capitali per prendere quello sviluppo dal quale si attende il rinnovamento civile di tanta parte del mondo. E questi capitali il

JAMES MILLER,
ARCHITETTO
DELLA ESPOSIZIONE
DI GLASGOW.

INGRESSO DELL'EDIFICIO CENTRALE IN STILE ISPANO-ORIENTALE.

governo russo è venuto a cercarli in Inghilterra, almeno in parte, contando sullo spirito di intrapresa degli anglo-sassoni, i quali non possono non essere allettati dal pensiero dei larghi benefizi ottenibili dall'*exploitation* di tante miniere e dalla necessità nella quale si trova la Russia di creare di sana pianta tutta una organizzazione industriale rispondente alle particolari condizioni del paese ed all'urgenza nella quale questo è di mettersi in condizioni di utile concorrenza colle altre nazioni.

Nei padiglioni russi sono pure esposti progetti e disegni dei grandi lavori pubblici intrapresi dal governo russo, il quale tenta con opere di romana grandiosità, riscattare la fama di incivile di cui gode in confronto agli altri governi europei.

Così vediamo esposti i tracciati della grandiosissima ferrovia transiberiana ideata con grande audacia e condotta pressochè a termine con straordinaria rapidità, i piani del canale fra il Baltico ed il mar Nero in via di attuazione, nonchè di tante altre opere minori.

Altra attrattiva dei padiglioni russi è la parte forestale ed agricola, la quale ci mostra quanto fertile e ricco sia questo immenso impero, di cui noi non abbiamo generalmente altra immagine se non quella di una desolata landa immensa, senza confini. L'avvenire della Russia anche sotto questo rapporto si rivela promettente, essa è l'unica nazione d'Europa la quale possa contare sopra riserve territoriali vastissime, assolutamente vergini e di indubbia feracità.

Questa esposizione ha molto giovato alla Russia per rettificare nell'opinione inglese i concetti errati che intorno ad essa si avevano qui. Le si nega-

vano avvenire economico, sviluppo commerciale e di conseguenza reale e solida potenza militare, ma oggi si comincia a pensare ben diversamente. Simile risultato avrebbe potuto ottenerlo anche l'Italia, se si fosse data la pena di ricordarsi a tempo debito che a Glasgow si sarebbe tenuta una esposizione internazionale, e quando i nostri uomini di Stato e di affari fossero riusciti a farsi un'idea dell'importanza che l'esposizione avrebbe assunto.

La Francia ha tanto bene compresa la cosa, che, sebbene uscita appena da quella colossale prova che fu la mostra di Parigi del 1900, non esitò ad intervenire anche a questa di Glasgow, ove ha eretto speciali edifizi e mandati più di cinquecento espositori!

Londra, novembre 1901.

GASTONE CHIESI.

LA GALLERIA DELLA SCOLTURA NEL PALAZZO PERMANENTE DI BELLE ARTI.

ROVIGNO.

UNA GITA IN DALMAZIA. *

DOPO un lungo lavoro invernale non troppo mi attraeva il pensiero di trascorrere l'estate tra i luoghi della Svizzera, resi omai volgari dalla comune loro frequenza e poichè io non sono del novero di coloro che amano passare le vacanze in una specie di secondo inverno fra la neve, ma bramo piuttosto godermi, per alcune settimane, il cielo estivo e senza nubi che offre soltanto il Mezzodì, mi accinsi allo studio della mia carta geografica, per rinvenirvi qualche paese ignoto che potesse procacciarmi un viaggio piacevole.

Non sono di difficile accontentatura, e le mie sole esigenze consistevano nel mare e nel sole ed in un viaggio che non mi allontanasse troppo dall'Italia; per ultimo (ciò da cui non decampo) era mio desiderio di non trovarmi congiunta e confusa con uno sciame di turisti d'ogni nazione, poichè nulla potrebbe indurmi a stare in compagnie, che vanno in cerca di piaceri e non d'altro.

La fortuna parve favorire le mie ricerche, e prima ancora d'aver consultato a lungo la carta, mi sentii come invitata ad esplorare quella incantevole regione, le cui sponde si stendono oltre i candidi flutti del lido di Venezia.

Per vari anni avevo notato i grandi trabaccoli dalmati che, nell'estate, vogano lentamente sui canali; ed ero andata alma-

POLA — L'ANFITEATRO VEDUTO DAL PORTO.

* La signora Helen Zimmern, distinta e nota scrittrice inglese domiciliata in Italia, ha dato all'*Emporium* le primizie di queste sue impressioni di una visita alla Dalmazia; impressioni a cui sembra aggiungere sapore di attualità la nota controversia dei Dalmati per l'Istituto di S. Gerolamo a Roma, di cui s'occupa da più che due mesi la stampa italiana.

POLA — TEMPIO D'AUGUSTO.

naccando quale specie di paese si trovasse oltre Adria. Ora finalmente stavo per essere soddisfatta nella mia curiosità.

Le molte ricerche da me fatte sulla Dalmazia e sulla Bosnia ed Erzegovina, mi persuasero che ben pochi conoscono queste provincie, le quali, per tante cause, sono in sì stretto rapporto colla penisola italica.[1] Il Montenegro è divenuto in un modo veramente strano un comodo soggiorno pei viaggiatori, e le sue alte montagne, le sue pericolose ferrovie sembrano aver perduto tutto il loro magico terrore, e nella stagione opportuna vi s'incontrano ogni giorno numerosi visitatori tanto del piccolo principato, quanto della serpeggiante ed interminabile via che da Cattaro mena a Cettinie.[2]

Posteci a Venezia, nelle sicure mani del Lloyd Austriaco ed ottenuta dalla cortesia di quel direttore una lettera pel capo della Società di Trieste, c'imbarcammo sur uno de' più grandi bastimenti della Società stessa, preparate a trascorrere la breve notte estiva sul ponte, ond'essere testimoni oculari del nostro arrivo a Trieste, il cui golfo gode fama di sì grande bellezza. La circostanza che il Lloyd Austriaco non ammette si possa dormire sul ponte, non ci preoccupava troppo, avendo appreso da un

[1] Vedasi *Attraverso la Bosnia e l'Erzegovina* del Dott. Cristoforo Scotti, in *Emporium*, Vol. XIII, pag. 20, 106, 291.

[2] Del Montenegro vedi in *Emporium*, Vol. IV, pag. 311.

ISTRIA E COSTE DELLA DALMAZIA.

pezzo come si possa facilmente passar sopra a molte regole e precetti, mediante l'opportuna distribuzione di qualche fiorino.

Così ravvolte in calde coperte, e sopra soffici cuscini, e sedie a sdraio, potemmo contemplare i palazzi scintillanti, che grado grado si andavano sommergendo nel mare, ed il padiglione civettuolo dello stabilimento balneare del lido che si perdeva nell'oscurità della notte. L'orizzonte si delineava sotto un vapore leggero bianco, e dall'acqua che s'increspava a prora parevano emergere diafani fantasmi, simili a barche a vela spiegata. La luna si levò tardi e noi ci volgemmo a seguirne il lento corso tra le stelle, sinchè un lieve sonno ci prese, nè ci svegliammo se non in tempo di vedere il sole levarsi in tutto lo splendore di una mattina estiva sopra la baia di Trieste.

Questo golfo non è stato davvero lodato oltre il segno, poichè nella sua grande vastità si trovano tutte le bellezze di un rifugio ideale. La città giace sulla curva più avanzata del golfo, e dietro di essa, sulle ridenti colline, sorgono le belle e tanto rinomate ville de' suoi principi mercanti.

Tra il brulichìo degli imbarchi ed il dolce dondolamento degli *steamers* nel suo molo, noi la trovammo incantevole. Vi ci indugiammo il tempo necessario a completare il nostro approvvigionamento, che era alquanto scarso, col rifornirci in principal modo di conserve, uva passa e cioccolatte. Anche a proposito dei vestiti ciascuno aveva la propria idea e l'esperienza m'ha insegnato che le mie non erano del tutto impraticabili.

Durante un soggiorno nell'Appennino, m'ero entusiasmata per un mantello alla cacciatora dalle larghe tasche e n'avevo fatto fare una copia esatta per donna. Senza essere troppo lungo o troppo largo, esso copriva bene la persona ed aveva grandi tasche comodissime.

L'abito invece era di seta della Cina, specialmente raccomandabile perchè, al tempo stesso, leggera, elegante, resistente e inalterabile. In causa appunto del poco volume del nostro bagaglio potemmo portare con noi su di un piccolo, *steamer* tutto quanto poteva abbisognarci durante cinque settimane di vagabondaggio. Il direttore del Lloyd Austriaco ci fu di una utilità eccezionale, col fornirci lettere d'introduzione e facilitazioni di viaggio, munite delle quali e del consiglio datoci che, se desideravamo sfuggire le riunioni dei turisti, era meglio scegliessimo un buon *steamer* pel nostro viaggio, ci dirigemmo una mattina per tempo alla darsena e prendemmo imbarco sul piccolo *steamer Sultano*, carico di rotaie per la nuova ferrovia della costa di Ragusa. Le commendatizie ci fecero rice

vere come altrettante principesse del sangue, e fummo immediatamente intromesse nella cabina del capitano, d'onde risalimmo in fretta sul ponte per assistere alla partenza.

Se l'arrivo nel porto di Trieste è interessante, non lo è meno la partenza, tanto che, mentre ci allontanavamo nella splendida e fresca mattinata, mal sapevamo se più belle fossero le montagne colla città posta a' piedi del loro declivio, o l'azzurra distesa dell'Adriatico col villaggio sorgente sull' isola verso cui eravamo diretti. La costa, nell'immediata vicinanza di Trieste, non ha nulla di imponente e di nuovo. Piccole isole e promontori, tra cui si nascondono piccoli porti, villaggi annidati nel verde, e specchiantisi nell'acqua, senza tema di precipitarsi dentro e sommergervisi. Ancorchè vi siano molte e molte città costruite sul solido terreno, che s' innalza più lungi dalla spiaggia, questi borghi minuscoli preferiscono le mobili sabbie, sulle quali erigono le loro dimore. Sembra che amino gli oscuri paesaggi senza sole, che hanno i gradini delle porte lambiti dal mare e la cui unica gloria consiste nel minuscolo campanile. Fu durante la nostra prima fermata a *Rovigno* che, osservando appunto il suo campanile isolato, indovinammo da che traesse la sua ispirazione. Figli tutti di Venezia, essi imitarono quanto più tornò loro possibile, così nella giacitura come nell'architettura, la loro vezzosa sorella che sta a cavaliere dell'Adriatico. Tutte quelle piccole città hanno sempre scolpito sulle loro porte l'alato Leone di San Marco, mentre poi i loro piccoli porti non sono abbastanza larghi da permettere l' ingresso ad una grossa barca quando vi staziona una galera veneziana.

Ci eravamo proposte di raccogliere le più belle conchiglie che ci cadessero sotto mano e che mettevamo nelle nostre grandi tasche, e finita tale raccolta ce ne ritornavamo liete, comunque parecchio inzavardate.

L'ordinaria occupazione degli abitanti di questa

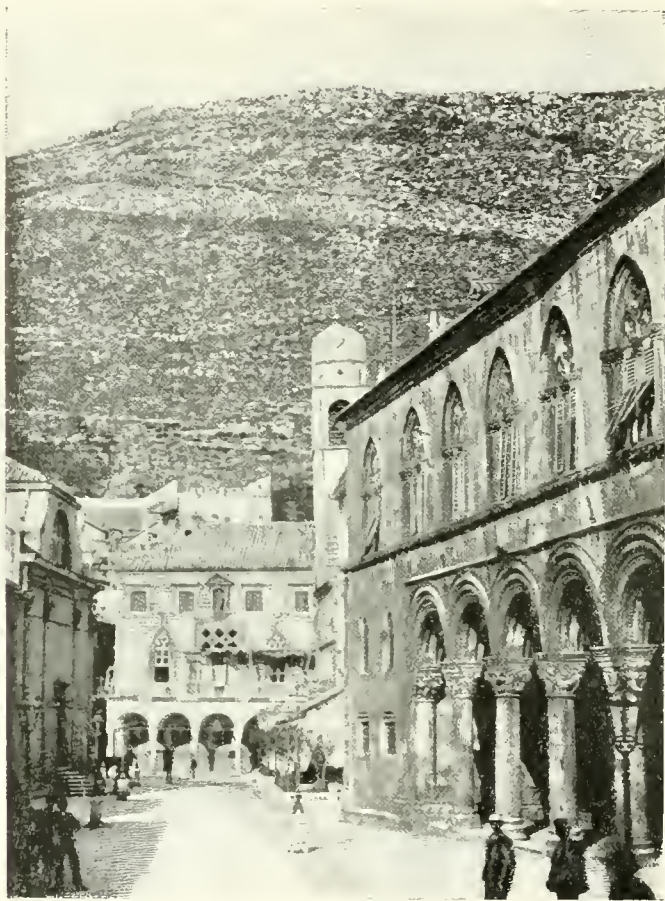
SEBENICO — LA CATTEDRALE.

(Fot. J. Wlha, Vienna).

costa è quasi esclusivamente la pesca delle sardine. Nella notte essi escono al largo in numerosa compagnia, muniti di torcie e, girando qua e là a maniera di spettri, rischiarano per qualche momento le oscure caverne e spandono miriadi di scintille tra le acque già per sè stesse fosforescenti, nel fine di attirare la loro preda che, abbacinata, si lascia prendere.

La lingua che ivi si parla è quasi esclusivamente l'italiana. Gli esami civili e militari devono essere sostenuti in italiano e si applicano le leggi ed i codici italiani.

Quantunque il Lloyd Austriaco sia una istituzione essenzialmente anti-italiana, nullameno i suoi ufficiali sono obbligati a conoscere perfettamente la lingua italiana e tutti i comandi a bordo sono dati in tale lingua.

Durante il primo giorno del nostro viaggio, noi girammo e rigirammo per quelle piccole ed attraenti penisole, sbarcando qua e là qualche passeggiero locale, o qualche gruppo di gentili ufficiale e di soldati austriaci, recantisi colà a confortare i compagni confinati in questi tristi luoghi, sinchè sulla sera toccammo *Pola*, la città delle magnifiche ruine, ed ora principale arsenale navale austriaco dell'Adriatico.

RAGUSA — PALAZZO MUNICIPALE.

Mentre ci avvicinavamo, il porto ci si mostrava pieno di vita e di gaiezza per le bianche vele dei numerosi bastimenti ed impressionante con l'azzurro nastro dei suoi cannoni. Le sue doppie file

di barche accumulate ci obbligarono ad allontanarci dalla nostra rotta, per poterle oltrepassare.

In fondo al porto, emergente dall'acqua come bianca visione, ci si presentò il famoso Anfiteatro di Pola, che fu, a giusto titolo, proclamato più imponente e più bello del Colosseo di Roma. Più imponente appare di certo al suo primo presentarsi dal porto, massime al confronto colle umili e goffe ragazzi del villaggio. Del teatro, degli stalli, dei sotterranei rimangono scarse traccie, le quali vanno ogni giorno più obliterandosi.

Ogni anno Pola celebra una gran festa in quel suo Anfiteatro, coprendo l'edificio di attraenti manifesti, di velari e costose tappezzerie, che servono di sfondo alla folla di soldati e di cittadini, la quale, raccolta entro il suo recinto, fa testimonianza delle

PIAZZA DI RAGUSA.

baracche moderne. Il suo profilo nitido e il perfetto stato di conservazione del suo esteriore gli conferiscono alcunchè di grandioso, per cui la sua visione andrà sempre considerata come una delle più belle prospettive dei nostri giorni.

La sua lunga fila di finestre squisitamente fregiate e che s' innalzano in vigoroso rilievo verso il cielo abbagliante, le sue muraglie delicatamente intagliate, che sembrano trasparenti in quella luce intensa, offrono uno spettacolo veramente meraviglioso.

Eravamo ben soddisfatte di poter ammirare quell'Arena all'esterno; quanto al suo interno, lo lasciammo in cura ad alcuni pastori girovaghi ed ai razze che, a poco a poco, ne livellarono il suolo.

Vi sono qui e in Pola altri monumenti, ma il nostro tempo era breve, ed il *Sultano* non poteva aspettarci più a lungo. Così ci allontanammo, senza avere il piacere di esplorare quelle reliquie d' una gloria antica, e non potemmo che fare un giro frettoloso attraverso le vie, piene d'interesse, specialmente per uno studioso di classicità. Avvi un tempio d'Augusto che è impossibile scorgere, tanto è nascosto tra siepi e piante rampicanti, e laddove antiche mura sono cadute in ruina, il popolo di Pola ne ha utilizzato le fondamenta per erigervi parte del palazzo municipale. Così è che anche là, di tra cornici moderne e fregi ordinari, spuntano

ROVINE DEL TEMPIO DI SALONA.

pezzi d'opere classiche di un modello di straordinaria delicatezza, e basamenti di pilastri spezzati. Tutti questi vandalismi, perpetrati da una generazione che non sa apprezzare il bello, ci impressionarono dolorosamente colla loro melanconica suggestione, e ci colse il dubbio che, col tempo, anche il Colosseo abbia ad essere rimosso, pietra per pietra, per servire alla costruzione di qualche edificio militare d'ingrato e spiacevole aspetto.

Avanzammo verso Porto Aureo e Porto Gemini. Colà le ruine sono lasciate allo scoperto, sicchè potemmo ammirarne le perfette proporzioni, stando sulla via principale. Tutti questi edifizi vennero costruiti con quella pietra d'Istria, che ha il candore dell'avorio e, col tempo, acquista tutta la bellezza del marmo. Anche là i costumi sono italiani e gli italiani sembrano predominare, talchè noi pure cominciammo a comprendere, come chi non abbia soggiornato al mezzodì di Trieste non possa formarsi l'idea che la Dalmazia sia italiana, sempre ed irrevocabilmente italiana, quantunque popolata da ufficiali austriaci, e quantunque gli italiani non vi occupino alcun posto nelle pubbliche amministrazioni.

Quanto più a lungo vi soggiornammo, e tanto più dovemmo convincerci che, malgrado la Dalmazia sia accerchiata e stretta dall'avidità di tutta Europa, essa moralmente e istintivamente appartiene alla sua prima culla che è l'Italia, e che la sua vera sovrana è Venezia, e non Trieste; Venezia, alla quale somiglia in tutto e nelle città e nei villaggi.

Venezia guida la Dalmazia tanto sicuramente quanto il suo leone alato ne protegge il mare.

Abbandonando Pola, passammo il resto del dopopranzo sul limpido Adriatico, calmo come un lago, d'onde la lontana e velata vista delle coste d'Italia ci faceva meglio comprendere la sua configurazione.

Verso sera, ci arrestammo in vari villaggi della costa, scintillanti nelle loro lucerne di latta, che aspettavano, inquieti, l'arrivo del vapore postale. Un tale arrivo è il segnale, che fa correre gli abitanti a bordo, per investigare se vi si trovino passeggieri che loro interessino: notammo allora una usanza, che s'andò poi vieppiù accentuando ed attrasse anche maggiormente la nostra attenzione, quanto più ci spingemmo verso il Mezzogiorno. Quegl'isolani irruppero sul ponte del nostro *steamer* e, mentre si caricava o scaricava il nostro bagaglio, si diedero a passeggiare liberamente su e giù e sotto le

nostre tende, assidendosi, chiacchierando e ordinando bibite, caffè, dolci al nostro dispensiere, come fossero padroni di casa. Io e la mia compagna formavamo naturalmente il principale oggetto della curiosità di quei molto socievoli abitanti, i quali non ci staccavano mai gli occhi d'addosso. Quanti di loro si trovavano a noi vicini, tutti parlavano correttamente italiano ed anche quelli, il cui accento tradiva l'origine slava, sembravano avere quella lingua consueta, tanto che, rispondendo alle nostre domande, uscivano in discorsi i più famigliari.

Noi riuscivamo, per essi, più interessanti degli altri, perchè ci vedevano senza la scorta di qualche membro del sesso forte, e quando annunciammo la nostra intenzione di andare tanto lungi dal Mezzogiorno quanto il Lloyd Austriaco poteva portarci, un fremito corse pel nostro piccolo circolo, e fummo ammirate per l'arditezza di voler penetrare da sole tanto lontano nel selvaggio territorio slavo e turco. Ma siccome sapevamo già che il nostro gentile comandante era anch'esso slavo, per cui non poteva esserci dato d'incontrare un gentiluomo più cortese ed educato di lui, non ci ispirava alcuna paura la possibilità d'esser lanciate senza protezione nel cuore dei paesi slavi, nè l'idea d'imbatterci con altri compatrioti del nostro capitano.

Intanto i giorni scorrevano uno più splendido e bello dell'altro. Alla notte sedevamo sul ponte, ascoltando la storia di alcune di quelle regioni e di quei popoli, ch'erano " veri racconti di mare ,,, bevevamo il maraschino, al cui luogo di nascita stavamo avvicinandoci, osservavamo le fosforescenze della calda acqua marina, ma neppure le bellezze romantiche della notte potevano competere collo splendore delle giornate piene di sole, sorrise dall'azzurro meraviglioso dell'acqua che sembra assorbire tutto l'azzurro dell'universo, nella vista delle isole incantevoli, che costeggiavamo, mentre eravamo presso al tramonto, isole che da lungi apparivano ravvolte in un incerto ed indistinto colore di porpora. Avevamo cominciato a penetrare tra la lunga catena di scogli mezzo sommersi che formano la costa della Dalmazia, catena tanto pittoresca in estate, che supera di molto i *fiords* della Norvegia, e tanto traditrice nell'inverno, cosicchè il più pratico navigatore non riesce a salvare il disgraziato bastimento che vi sia spinto contro.

Ogni giorno del nostro viaggio ci portava in qualche bella città, alcune di classica rinomanza, altre famose per la coltivazione di quei meravigliosi crisantemi, le cui foglie disseccate danno una polvere inestimabile per la sua potenza nel distruggere le

AVANZI DI TOMBE A SALONA.

zanzare. Le quali crescono in tali proporzioni su quelle coste, che non saremmo ora vive a raccontar la nostra storia, se non fossimo state armate e difese contro i loro attacchi, da tale miracoloso rimedio.

Il luogo più importante di fermata dopo Pola è *Zara,* capitale della Dalmazia, e luogo in cui si fabbrica il famoso liquore di cerase o marasche, detto e di calore, tutto è circondato e protetto non solo dalla queta acqua del gran mare, ma anche da una doppia linea di scogli a metà sommersi, le cui superfici rocciose mettono una nota austera nel paesaggio, che senza di ciò sarebbe di una incantevole delicatezza. Noi vi arrivammo tardi una domenica sera, mentre il sole quasi tropicale gettava gli ultimi suoi raggi rosso-dorati sulla città.

SPALATO — IL PORTO.

(Fot. J. Wlha, Vienna).

maraschino. Questo piccolo promontorio fu per diversi anni poco meno che abbandonato nella rovina del suo antico splendore e della sua medioevale magnificenza; ma, dacchè gli austriaci se ne sono impadroniti, Zara è rifiorita ed è divenuta una città moderna. Ma pure ai prosaici magazzini ed alle povere fattorie conferisce speciale incanto la baia attraente e graziosa, massime quando risplende sotto il raggio della luna.

Vi sono spiagge, porti e paesaggi pieni di vita

L'antica Zara era circondata da robusti baluardi, e difesa da muraglioni, che gli attuali suoi abitanti hanno convertito in una molto originale e pittoresca passeggiata, lungo la quale, la domenica dopo pranzo, passano i ricchi produttori del maraschino nei loro splendidi equipaggi, e vi sorgono i caffè all'aria libera e quivi i forestieri possono ammirare la superbia dei cittadini e le deformi costruzioni, le une a dosso dell'altre, che contengono le loro ricchezze.

Noi, come forestiere, non scandolezzammo alcuno con la nostra indifferenza per quei nababbi, e ci fu permesso di girare a nostro piacimento per le belle e vecchie vie della città, dentro e fuori del labirinto di pietra da noi scoperto, in cui si trovano pezzi di scultura perfetta, iscrizioni squisite, e tutta la ricchezza di un popolo semplice, che amando la bellezza, come la sola influenza italica può insegnare ad amare, forzava la pietra, unico materiale a sua disposizione, che assumeva a un tempo il carattere della decorazione e quello della fondamenta. Questo materiale consta sempre della già menzionata pietra istriana, che serve a tutte le città della Dalmazia; e più vi ci fermammo, più trovammo le case del ricco e del povero, adorne di vere gemme scultorie, sormontate da fregi di origine classica, rubati, senza dubbio, a qualche tempio mezzo rovinato, o copiati da qualche disegno, eseguiti rozzamente, è vero, ma pur sempre molto gustosi.

Nella piazza del Popolo avvi una colonna consumata, liscia e splendente, benchè da lungo tempo esposta a tutte le intemperie e al contatto dei nudi corpi umani, che furono legati ad essa negli antichi tempi ed esposti alla gogna.

Infissi in tale colonna sono ancora gli uncini di ferro irrugginiti e da questi pende tuttavia la catena pure irrugginita che assicurava i condannati.

PANORAMA DI RAGUSA.

Da un lato della piazza v'è la porta d'ingresso della Cattedrale, bellissima, ornata ed incrostata della stessa pietra liscia, già da noi ammirata, ed arricchita da un elegante portico a colonne e da finestre di pietra scura. Allorchè entrammo nel tempio, esso ci diede una impressione di grandiosa e severa semplicità. Il Duomo di Zara assomiglia moltissimo al San Michele di Lucca: ma queste

MOSTAR.

chiese dalmate ben poco racchiudono che sia degno d'ammirazione, una volta varcata la loro porta.

Le cappelle e gli altari sono sempre austeri e chiusi al pubblico, eccetto nella Cattedrale, dove, a cagione dell'importanza delle sue colonne scannellate, delle quali mi sembra esservi una profusione persino eccessiva, si lasciano aperti.

L'altare maggiore vanta quattro di tali sostegni, ed un baldacchino di pietra, squisitamente scolpito, ed è questo l'unico ornamento o tentativo d'ornamento che mitighi la severa monotonia di questa grande caverna. Altre chiese vi sono in Zara, e tutte aventi la stessa ricchezza esteriore e nudità dell'interno.

Siccome era impossibile vedere completamente la città nelle poche ore che intercorsero tra il nostro arrivo e la partenza, era parimenti fuor di luogo una visita ad uno degli alberghi condotti da una piccola ed intelligente società, trovammo quindi spediente di sistemare il nostro viaggio in modo da potervici fermare al ritorno.

Di dintorni naturalmente non ve ne ha alcuno: si traversa soltanto un piccolo canale artificiale tra la nuova isola e la terra ferma, in mezzo ad una immensa area ricca di oliveti e pometi ed a colline coltivate a vigna.

Da Zara cademmo nella romantica regione delle cave e delle grotte che, cosa ben strana, non vennero mai adeguatamente lodate, e trovammo, con nostra somma soddisfazione, che questa regione possiede un centinaio di grotte azzurre, verdi e rosse, ognuna tanto bella, se non più misteriosa, come quella di Capri.

Passammo le notti ancorati in un piccolo porto segregato, dove, toccando la riva, potevamo riposare a lungo tranquillamente, fra i piccoli passaggi e rifugi, o vogare sulla leggera acqua opalina.

Ci divertivamo a scendere a terra a pranzare in quelle trattorie semi-barbare, dove eravamo oggetto di ammirazione, tra gli allegri costumi nazionali, di quegli abitanti e dove trovammo cibo eccellente e ben cotto, servito semplicemente, ciò che ci procurava una piacevole varietà, dopo l'uniforme nutrizione di bordo.

Fu a *Curzola* ove vedemmo per la prima volta il vero costume dalmato: una gran giacca a ornamenti dorati, con un minuscolo berretto rosso di feltro, detto dai paesani " pomodoro molle ,, e invero non assomiglia ad altro. Curzola, come Lissa e Comissa, è costruita sopra una stretta e lunga isola a metà sommersa.

Tali città sono raggruppate fra le montagne ed il mare, su d'una stretta striscia di terra che è appena bastevole a contenerne l'unica strada e ad un tempo la spiaggia, sulla quale sorgono alcune meschine case e ville.

Ognuna di queste piccole città ha un carattere speciale e distinto. Una ha una loggia di proporzioni meravigliose, un'altra un grandioso forte statovi edificato dagli inglesi, e che porta anche il nome d'un generale inglese il quale eroicamente vi morì difendendolo. Un'altra è caratterizzata da confuse e strette vie, o meglio scale, chè altro non sono, le quali fanno sforzi inefficaci per salire sulle colline, e che, insieme all'acqua del mare, stringono

da ogni parte la città. La più bella però di tali diverse borgate, è *Sebenico*, dove ci colse il primo soffio od indizio d'orientalismo, e dove il porto guasto è occupato di continuo da una torma di sfaccendati, che infestano anche la spiaggia. Quella folla è composta da uno strano miscuglio di italiani del Mezzodì, dai capelli neri e gli occhi scintillanti, e da slavi gravi e silenziosi, senza sorrisi, dall'eloquio lento e riflessivo.

Al di là di Sebenico, dovemmo perdere alquanto della gaia serenità d'animo, dell'incessante buon umore che è la caratteristica del popolo italiano; e la severa alterezza degli austriaci, mista ad una certa ruvida dignità, divenne sempre più palese in quella città trilingue.

I passeggieri del luogo, che venivano di quando in quando a bordo, divenivano sempre meno accessibili, finchè non fummo alle vere bocche di *Cattaro*, ove, solo con grandi difficoltà, potemmo indurre qualcuno a darci le più necessarie informazioni.

La maggiore e più interessante attrattiva di Sebenico, sta nella sua Cattedrale, mezzo gotica, mezzo romana, che in verità non si accorda con nessuna epoca, nè stile, ma ha un disegno unico e caratteristico.

Stemmo in grande ammirazione del semplice tetto normanno ad arco, tutto formato da enormi tavole di pietra. Un tetto primitivo, che unisce nella sua rigida e semplice forma tutti gli elementi della più pura architettura. Qua ed altrove la decorazione è confinata quasi per intero all'esterno, ad eccezione del battistero, che occupa un angolo della navata principale. Questo battistero, scolpito come altri delle provincie istriane, ci offerse un campione stupefacente dell'arte di quegli scultori in pietra che, per la sua magnificenza, ci rese davvero estatiche.

In forma di cubo vuoto, i quattro angoli della piccola camera sono sostenuti da quattro colonne diverse, aventi capitelli, uniti da sottili spirali, con festoni intagliati che rivaleggiano in delicatezza coi gioielli in avorio. In causa dell'umidità, la pietra s'è rivestita d'un folto strato di verde muschio, che nell'interno dà una impressione di quasi plastica delicatezza.

I sebenicani si distinguono nell'arte del cesello in argento, e nella loro Cattedrale hanno molti oggetti d'argento in rilievo, squisitissimi. Lasciata la piazza del Duomo illuminata dal sole, sotto il cui chiarore la chiesa diviene più scura, gironzammo a nostro piacere su e giù per le vie ben tenute ed arrivammo al luogo che fu culla di Nicolò Tommaseo, il grande letterato, il cui monumento a Settignano vicino a Firenze avevamo contemplato spesso, quasi con indifferenza. La semplice lapide commemorativa deve avere però per noi un nuovo significato. Dopo un lungo soggiorno su queste coste, è facile comprendere come si manifestasse l'ispirazione poetica, unita alla rozza forza di quell'uomo, poichè quelle città null'altro producono nei loro abitanti se non forza, vigore ed energia di mente e di corpo. I costumi che potemmo vedere, ci sembrarono a prima vista un semplice caleidoscopio di colori, messo assieme con negligenza, e ricamato con innumerevoli lu-

SCUTARI.

CATTARO — CHIESA GRECA.

strini e bottoni d'argento. Ma quando divenimmo più famigliari colle loro singole parti, potemmo distinguere la sottile differenza che corre tra le classi professioniste e le commercianti, e dal loro abito apprendemmo a distinguer tosto il soldato, il dottore, il prete, il marinaio, ecc.

Il berretto maschile più usato sembra essere ancora quello a forma di " pomodoro ,, col suo enorme nastro nero, ma noi preferivamo quello coi bottoni d'argento. Questi sono d'ogni forma e dimensione, ed il loro diametro può avere la grandezza d'un pezzo da due franchi, come quello di un soldo. I possessori sembravano disposti a farci dividere i loro ornamenti, e noi c'impossessammo così di una quantità di tali guarnizioni rozzamente lavorate. Essi li preparano col metodo nativo, in fila od a gruppi, diversi per numero ed eleganza di disegno, conformi alla posizione sociale, od al gusto del fabbricatore.

Al momento della nostra visita tali gingilli erano ormai tutti ossidati dal fumo solforoso del mosto ed alcuni s'erano coperti di verde rame che conferiva loro una nuova vaghezza. Fummo infine obbligate ad accorciare il nostro giro d'esplorazione, e ritornare al nostro bastimento, che già troppo a lungo avevamo fatto aspettare. Abbandonammo Sebenico col proposito, se possibile, di arrestarvici ancora qualche ora nel ritorno.

Nel frattempo erano state imbarcate sullo *steamer* molte strane pecore semi-orientali, che abbondano in quelle regioni, accompagnate dai loro pastori; ma tanto gli animali come gli uomini sembravano possedere un linguaggio comune, consistente in grugniti e belati, coi quali s'intendevano reciprocamente, per provvedere ai loro bisogni. S'imbaccuccavano stupidamente insieme sotto coperta, dove in quel pomeriggio d'agosto riarso da un sole cocente dovevano soffocare pel caldo.

Non parve, tuttavia, sentissero mai il bisogno di lenire le loro sofferenze, non fosse che smuovendo l'ampio gonnellino di pelle di pecora che, dalle reni in giù, copriva le loro membra. Tali indumenti erano grossolanamente tagliati in un paio di pelli, la cui parte lanosa non concia combacia col corpo, il che rendeva impossibile l'avvicinarli, tant'era l'odore nauseabondo che esalavano, mentre poi dai visi di quegli uomini-fauni non traspariva alcun segno di intelligenza, ad eccezione degli occhi, i cui sguardi astuti a un tempo e dolci, davano qualche lampo di vita.

Intanto eravamo giunti a' nuovi paesi della regione, ne' quali vedevansi vaghe colline ed alte montagne, racchiudenti verdi e fertili vallate, ove crescevano gli olivi e le alve. In questa parte della Bosnia, trovammo tutte le bellezze dei tropici; nondimeno il poderoso strepito del mare c'impediva di pensare che ci trovavamo a mezza estate, rinchiusi tra le ombre d'Oriente. In una di tali verdi vallate giacente lungo un tranquillo lago su un' isola, che si stende nel mare, *Spalato* sorge dalle ruine d'una antica villa di Diocleziano. In quei corridoi a vôlta, nelle magnifiche e ben proporzionate camere, ha posto radici la piccola ma animata città austriaca, e vi si è assettata con quel tanto di comodo e di bello che si può incontrare in quelle numerose vallate. Lungo il principale porticato che si stende attraverso il gran portone centrale d'entrata, sono mescolate le botteghe e quanto riguarda la parte commerciale della città, e negli appartamenti privati, separati dal corpo principale da una corte aperta, stanno gli uffici municipali del Comune. Questa corte centrale ha raggruppato, attorno a' suoi lati, la cappella, innalzata a dignità di Cattedrale, ed il bello e famoso campanile, che gli spalatini hanno riedificato con ammirabile intelligenza. Il governo austriaco ha, infatti, commendato la ricostruzione di alcuni antichi edifici, caduti in quasi completa rovina da centinaia d'anni e che dovevano essere di una grande bellezza. Ogni piccolo avanzo, ogni frammento di colonna, qualunque rudere siasi potuto raccogliere, è stato introdotto nel nuovo edificio; copie esatte delle parti ormai inservibili sono state molto abilmente rifatte, in modo che il nuovo ed il vecchio uniti insieme non sono di massiccia struttura moderna, ma ci danno un campanile che, finito, avrà la solidità del presente e le bellezze del passato.

Da Spalato passammo a *Ragusa*, ove i giorni scorsero per noi veloci. Occupammo il nostro tempo nel percorrere i dintorni e facendo fotografie caratteristiche di luoghi attraenti, ma più di tutto cercando sorprendere qualche cavaliere intento a

SCUTARI.

cantare la sua canzone d'amore alla propria dama, che doveva certo ascoltarla da qualcuna di quelle graziose finestre. L'impressione che danno le sue vie è quella di una ben ordinata scena di teatro, dove, ogni tratto, sembra debba apparire la prima donna intonante il suo canto, o il protagonista

SPALATO — PORTA AUREA DEL PALAZZO DI DIOCLEZIANO.

slanciarsi sulla piazza avventando la propria sfida a chi stia nascoto dietro uno di que' grandi portoni di ferro.

I contadini di tutti i paesi vicini fanno di Ragusa il centro del loro mercato settimanale e si recano tra le mura della città ogni giovedì, in tutta la magnificenza dei rispettivi loro costumi. Forse l'abito più ammirato è quello dei canalesi abitanti lungo la silente palude, la quale penetra nel continente a guisa di una mano poderosa che stringa avidamente i tesori della verde vallata. Ad aumentare l'incanto del loro vestire, le donne sono di straordinaria bellezza. Coi loro occhi profondi e pensosi, dalle nere ciglia, colle loro guance rosee e la bocca finamente modellata, le donne canalesi sono addirittura affascinanti e per la loro intelligenza e laboriosità vengono ricercate in spose dal sesso mascolino di tutta la costa. Ma convien soggiungere che esse sono assolutamente esclusiviste, ciocchè le rende refrattarie ad ogni offerta nuziale venga loro fatta da estranei al loro paese, non essendo mai che per rara eccezione ch'esse consentono d'allontanarsi, non fosse che per ore, dalla loro valle nativa. La lingua che si parla in queste provincie

è quasi esclusivamente la slava, ma però, nelle classi elevate e medie, è pure molto in voga l'italiana. Il dialetto è una combinazione d'italiano e di slavo, che risuona dolcissimo, il che sembra strano, le due lingue essendo tanto diverse; ma i ragusei hanno saputo riunirle in modo da far perdere allo linguaggio, tradizioni popolari e vecchie fole medioevali di fauni, di fate, di gnomi, delle quali il paese è pieno. Ciò spiega come ad ogni racconto di carattere fantastico, il popolo di Ragusa comincia sempre col dire: " Ho letto sulle colonne del palazzo, ecc. ...

UNA VIA DI TRAU.

(Fot. J. Wlha, Vienna).

slavo la crudezza gutturale delle consonanti e dargli la dolcezza della lingua toscana.

La Cattedrale di Ragusa, dall' interno severo e povero, nulla racchiude, oltre le solite pietre scolpite, bellissime, che potesse attirare la nostra attenzione. Il palazzo municipale è bellamente adorno di colonne e capitelli, che portano scolpite in altorilievo leggende storiche del paese. Tali ornamenti ci parvero di un gusto alquanto convenzionale; hanno essi de' geroglifici egizi, narranti, nel loro

Le settimane avevano cominciato a tradursi in un mese, l'itinerario che noi ci eravamo prefisse non era esaurito che a metà; ci restava tuttora da visitare il meraviglioso impero ottomano, del quale eravamo ansiose di toccare il territorio; demmo dunque un addio alla piccola città, raggruppata in alto presso il forte austriaco, ed a' suoi bellissimi piazzali, ognuno dei quali è cinto da un viale, ripromettendoci il piacere d'una visita invernale, e ci dirigemmo verso Mostar e Serajevo, e verso il

lago di Scutari. Cosa abbastanza strana! il Lloyd Austriaco non ha linea diretta per la Bosnia ed Erzegovina, e fummo obbligate a recarci a *Metkovic* sur un battello locale, che ci portò meno sontuosamente, ma con discreto *comfort*, lungo gli stretti canali e fra le regioni marittime, nelle quali si fa la più abbondante pesca di sardine del mondo. Molto c'interessammo a tale industria, che con nostra sorpresa trovammo esercitata, sia quanto alla pesca che quanto all'imballaggio, con mezzi moderni e con la più scrupolosa pulizia; cosa questa che sembra appena possibile quando si consideri come tutto quel popolo ne faccia sì volentieri a meno. È noto, in fatti, come in queste regioni l'unico ed il più grande inconveniente del viaggiare, consista nell'estrema trascuranza della nettezza e nella generale indifferenza per gli odori anche i più nauseabondi e malsani.

CLISSA.

Metkovic riuscì per noi interessante quale sorprendente esempio di ciò che valga la polizia austriaca, della quale già qualche esempio avevamo cominciato ad avere non appena entrate nella Narenta. Nell'accingersi al miglioramento della Bosnia ed Erzegovina, l'Austria ha adottato per principio, che seppure è necessario migliorare le campagne e le città, spendendo forti somme, ed aumentando, ogni anno, l'immigrazione; è pur necessario mutare il carattere di quelle popolazioni, o, in altri termini, far sì che, col tempo, esse cambino quasi senza avvedersene i loro costumi nella politica e nella trattazione degli affari. Senonchè essa ha dimenticato la parte più importante della questione, ossia: la religione semi-barbara e quasi primitiva di quelle popolazioni stesse, quasi primitive a loro volta, ed ignora quindi come, per quanto possa rendere prospere maggiormente le città dipendenti dal suo protettorato, gli abitanti non possono a meno, secondo la loro propria natura, di serbare per sempre i caratteri del loro orientalismo; essi sono turchi, albanesi, bosniaci, e tali rimarranno sempre. Onde fare di Metkovic il centro degli affari per la Bosnia ed Erzegovina, l'Austria ha convertito la corrente lenta e mezzo paludosa della Narenta, in ampio e scorrevole fiume; ha scavato il fango pestifero del suo fondo, ammucchiandolo in profondità distanti molte miglia nella palude; su piani artificiali ha seminato grano e segale; ha costruito ponti sui corsi d'acqua ed

aperto strade, con enormi spese; ma quale ne fu il risultato?...

Il popolo, nel primo anno, miete il grano, compra bestiame e alleva maiali; nel secondo, invece di spargere di nuovo la sementa nel terreno lavorato di fresco, esso vi seppellisce, l'una dopo l'altra, le povere creature, che quasi a centinaia muoiono per febbre. Mal nutriti e deboli come sono, il faticoso lavoro li riduce come scheletri, e così, mentre gli anni passano, il contadino che rimane vivo in sì misero stato, guarda l'Austria come un genio malefico. L'Austria potrà spopolare quelle provincie, ma difficilmente giungerà a riunirle al suo vasto dominio, non sapendo usare i modi necessari a renderle intelligenti ed utili. All'osservatore superficiale Metkovic si presenta come animata da un vivace spirito intraprendente; ma a chi osserva con attenzione, la verità si mostra sotto ben altro aspetto.

Un piccolo incidente spiegherà meglio la mia idea. Avvi un nuovo e splendido ponte in ferro sulla Narenta, sul quale gli austriaci passano e ripassano, di giorno e di notte, pei loro affari; ma i bosniaci, quantunque non vi sia alcun pedaggio da pagare, preferiscono servirsi della loro antica chiatta che continuamente bordeggia, e neppure sotto pena della vita alcuno di essi avrebbe consentito quella nuova costruzione! Quando il ponte fu completato, il servizio della chiatta venne totalmente sospeso; ma lo si dovette ripristinare, perchè il popolo a niun conto volle servirsi del ponte.

Lasciando Metkovic, passammo la nostra prima giornata in ferrovia, lungo l'ampia e fertile vallata che costeggia il fiume sino a Mostar; dove potemmo fare le nostre prime osservazioni sui turchi e sulla loro terra nativa.

TRAU VISTA DAL MARE.

Si può dire che anche *Mostar* è sotto la dominazione austriaca, alla quale dovemmo gratitudine sin dal primo momento, poichè, senza di essa, non vi avremmo certo trovato un albergo moderno, condotto da un gentile signore viennese, che rese piacevole il nostro soggiorno, e saremmo state costrette a vivere tra i maggiori disagi. E il comodo dei bagni, dei pasti meno rozzi, dei giornali del mondo civile, i primi dacchè avevamo lasciato Pola, ci compensò ad usura della perduta pittoresca originalità della città di Mostar. Nel quartiere

turco, però, trovammo ancora i minareti, non tocchi per anco dalla invadente civiltà; le moschee, le fontane, nelle quali e piedi ignudi e teste rasate continuavano a bagnarsi nell'acqua fredda, il bazar e l'antico fonte; il che per noi bastava. Le piccolissime aperture delle botteghe, il sorriso incantevole dei mercanti, le piccole tazze di caffè offerte al compratore del più piccolo gingillo, ci entusiasmarono completamente del turco, della sua cortesia, del suo sorriso, della sua dignità e della sua religione, la quale impone in loro la purità del corpo. Esso usa sovratutto di tale cura squisita con la donna, creatura delicata, dalla vita sottile ed affusolata, le vesti a ricami, il riso sonante ed argentino come trillo d'usignuolo, essere, d'altronde, incomprensibile quanto la stessa sfinge. La turca è donna che di nulla si dà pensiero, non di libri, non de' suoi medesimi diritti, non di alcuna idea di progresso: nella religione consiste tutta la sua educazione, il cuore è il suo maestro; essa trae lieta la sua breve esistenza cantando come un uccello e ridendo dietro al suo graticcio finchè è giovane e bella, lavorando silenziosamente e fedelmente quando invecchia, finchè se ne va per lasciare il posto alle figliuole. Strano a dirsi, tutte le donne turche sono belle, o, per parlare più correttamente, posseggono tutte gli elementi della bellezza reale, sono tutte di forme delicate, hanno bianca e liscia la pelle, e se tendono ad arrotondare le loro forme, conservano però la stessa flessibilità e non divengono mai nè rigide nè sgraziate, fuorchè quando camminano. Paragonando noi stesse con quelle donne, che nulla sperano, che sono soddisfatte di quel tanto di bene che la sorte loro concede, non possiamo che meravigliarci nel pensare a quelle, alle quali occorre la scienza o l'aiuto della filosofia per rendere meno infelice la loro esistenza.

BOCCHE DI CATTARO.

Ma la febbre cominciava a tormentarci, ogni cosa d'intorno a noi languiva in lenta e toccante inerzia, e benchè c'inebriassimo lungamente e profondamente del *rhadhi,* sentivamo il veleno scorrere per le nostre membra europee, e la torbida e mortale influenza della malaria.

Da Mostar, andammo colla carrozza dell'albergo a vedere uno di quei fiumi che costituiscono una

bizzarra e frequente specialità di quelle regioni. Il migliore di essi, a quanto ci venne assicurato, è la Buna. Da uno stretto bacino di roccie scavato sul fianco della montagna e del quale non è mai stato possibile toccare il fondo, scaturisce un corso d'acqua, che si può dir fiume, e che non ha altra sorgente. L'acqua sgorga limpida, fresca e scintillante con tale impeto, ch'essa serve di forza motrice a fabbriche di ghiaccio, molini da grano, segherie, ecc. Questi fiumi bizzarri, che devono essere alimentati da qualche lago o fiume sotterraneo, veduti dalla superficie destano molto interesse. In dati momenti essi scompaiono completamente e lasciano vuoti ed asciutti i bacini, da cui prima zampillavano le magnifiche loro sorgenti; letti di fiumi secchi e pietrosi, che da gran tempo hanno perduto il loro elemento fecondatore.

Questa intermittenza e mancanza improvvisa d'acqua, dà al paese uno strano aspetto, e quando arrivammo al lago di *Scutari*, constatammo che in uno de' suoi lati, al dissotto di noi un centinaio di piedi, vi si trovavano case e capanne in rovina ed abbandonate, tronchi d'alberi denudati, che venti anni prima si rizzavano orgogliosi sulla terra, e dimore biancheggianti di contadini e pastori. Dopo una gran pioggia, l'acqua, invece di straripare nella vallata di Scutari, aveva continuato a restringersi e diminuire, mentre il lago cresceva e si dilatava, in modo che ora esso forma la parte più estesa e più importante del paese che costeggia, sì geograficamente che commercialmente.

Giunte a Scutari, fummo ricevute da un amico inglese, che ci fu compagno nell'ammirare le prospettive della città turca, non saccheggiata e guasta. Se eravamo state favorevolmente impressionate dei turchi a Mostar, essi ci divertirono molto di più a Scutari, e nessun disturbo sembrava loro di troppo, per metterci a nostro agio. Ci abituammo subito ai minareti ed ai gridi quasi direi musicali del muezzino che chiama i fedeli alla preghiera, e se le baracche, che erano appunto in faccia alle nostre finestre, ci svegliavano di soprassalto ogni mattino, con terribili rumori, poco rispettosi dell'armonia musicale, eravamo al postutto contente d'essere svegliate, e di poter così usufruire di più lunghe giornate.

Gli abitatori delle baracche erano i soldati, di cui non avevamo mai, prima d'allora, veduti i simili, e bastavano appunto per procurarci una allegra distrazione. L'ultima mattina del nostro soggiorno, potemmo vedere un reggimento in parata nell'ampia piazza d'armi ed è difficile il credere che quegli uomini potessero combattere come demoni, e fossero un nemico da incutere spavento all'avversario. Essi si muovono goffamente fra le linee, alle grida dei loro ufficiali, accompagnati dalle risa e dalle burle dei circostanti. Neppur due soldati vestivano allo stesso modo, alcuni avevano stivali, altri sandali, altri erano scalzi; un ufficiale indossava una uniforme di luogotenente italiano, un altro un abito borghese, ma tutti portavano l'amato *fez* o rosso o bianco, ed era la sola parte di vestito che avesse una certa uniformità. Alcuni di essi portavano spade, altri fucili, ed altri ancora grandi pistole; tutti sorridevano e chiacchieravano. L'intera scena si presentava veramente umoristica, tanto più accompagnata dai barbari e strepitosi rumori, veramente assordanti, che emetteva quel gruppo d'uomini, e che là supplisce la musica che si usa nelle parate europee. Al vedere quei soldati allegri, sorridenti, coll'aria noncurante, tornava difficile considerare con serietà l'esercito turco.

Entrammo nel fresco bazar, ove mangiammo deliziosi fichi, e — " *la Delizia turca* „ — che può essere apprezzata soltanto da chi l'ha mangiata sul posto in cui essa è fabbricata, e finalmente pensammo a rivolgere i nostri passi verso l'interno dell'Albania, ove dovevamo fare un' eccitante cavalcata sulle rocciose montagne, in mezzo ad un popolo che non ci poteva essere molto cordiale. Riflettemmo però che essendo donne, sole, non conveniva internarci di più nel Montenegro e nell'Albania, poichè in quelle regioni la donna è tenuta in conto di bestia da soma, mentre noi non potevamo che ammirare gli uomini di quei territori, alti, robusti, muscolosi e belli come sono, e compiangere le loro povere donne, che c'inspiravano un vero disgusto per la loro degradazione e per la loro supina sommissione, che può stare appunto a pari di quella delle bestie.

Col ricordo del dolce e squillante riso delle turche, ci riusciva difficile l'apprezzare quel loro stato infelice. Un *harem* sembra cosa molto avvilente per una donna, ma è certo preferibile; e tale strano confronto fra quelle estenuate lavoratrici che pur avevano gli stessi diritti e queste non ci disponeva in loro favore.

Così il nostro viaggio finì a *Cattaro*, il più sudicio di tutti i luoghi da noi veduti, e credo d'Europa, e dopo due notti di dimora più che in-

digente, raggiungemmo con gran gioia il nostro amato *Sultano* ed il suo equipaggio che ci ricevette a braccia aperte, ad onta dei cenci a cui eravamo ridotte, dei nostri visi coperti da vesciche e della nostra apparenza di vagabonde.

Riprendemmo il ritorno fermandoci rare volte, ed arrivando a Venezia in una magnifica mattinata di settembre, stanche e in male arnese, ma felici, col cervello pieno di ricordi di slavi, di turchi, di mari azzurri, di monti, di pecore, di zanzare, di politica austriaca, e più che soddisfatte del nostro viaggio e quanto mai felici di ritornare a Venezia, la dolce e poetica inspiratrice di tante città e di tanta varietà di uomini e di epoche.

HELEN ZIMMERN.

LACROMA, RESIDENZA DEL PRINCIPE RODOLFO D'AUSTRIA.

KATE GREENAWAY — DISEGNO PER « A PAINTING BOOK ».

IN MEMORIAM: KATE GREENAWAY.

IL giorno 7 dello scorso novembre cessava di vivere, ad Hampstead, questa distinta artista, della quale la nostra Rivista ebbe già ad occuparsi ed a riprodurre alcuni disegni.

Miss Kate Greenaway, figliuola di un incisore, nata a Londra nel 1845, compiè i suoi studi alle scuole di Kensington e di Slade e, una volta sicura dell'arte sua, si dedicò tutta, con intelletto d'amore, che si potrebbe dire materno, alla puerizia, alla infanzia, che seppe evocare con squisito sentimento affatto personale. Le scene infantili onde ella illustrò i suoi albums hanno un suggello di ingenuità e di grazia tutte peculiari e spirano una incantevole soavità. Pur rimanendo sempre nel ristretto campo da lei prescelto, non cade mai nella monotonia, non mai diventa banale, nè mai completamente si ripete, inesauribile nell'inventare delle pose e degli aggruppamenti graziosi, osservatrice instancabile e amorosa della vita infantile e nell'istesso tempo presentando veri gioielli d'arte cromolitografica. Verso la fine della sua carriera artistica, miss Kate Greenaway inclinò, forse, un pochino verso il manierismo; ma tutto quanto ella produsse precedentemente serba, invece, un carattere genuino della più grande spontaneità. Tra i graziosi suoi albums a colori si possono citare, in principal modo, *Topo* (1878), *Under the window* (1879), *The Children of the personage* (1880), *Birsthday book for children* (id.), *Painting Book* (1883), *Language of flowers* (1884), *Marigold garden* (1885), *Queen Victoria jubilee Garland* (1887), *The Pied-piper of Hamelin* (1895).

KATE GREENAWAY.

Altro merito riconosciutole, si è di aver esercitato una decisiva e benefica influenza sulle mode infantili, avendo essa medesima, pei minuscoli protagonisti dei suoi disegni a

colori, creato un tipo d'abito, ad un tempo, pratico ed estetico. Non più bambine grottescamente infagottate, nè con quelle convenzionali gonnelline corte che le facevano somigliare a saltatrici di corda in miniatura, nè con quelle giubbe gallonate, strette ai fianchi e con quei tocchi piumati, che le trasformavano in pietose parodie delle dame eleganti — ma comode e lunghe tuniche dalle ricche pieghe e dalle tenere tinte, nelle quali i loro corpicini muovonsi con igienica libertà, e in capo grossi cuffiotti, dai quali sgorgano i riccioli biondi o bruni, sì che alla gaiezza dell'età voi trovate sempre congiunta un'adorabile naturalezza. Nè solamente s'interessava dei bambini, dipingendoli con tanta vezzosa leggiadria, ma si può anche dire ch'ella, inconsciamente forse, è stata la fondatrice di una scuola per gl'illustratori de' libri infantili, tanto vero che, oggi, in simil sorta di libri, si possono notare dovunque le tracce della sua influenza. E mentre, per tal modo, la meritata sua fama si espandeva pel mondo, ella, invece, modestissima, visse sempre ritirata e raccolta come la mammola nel suo delicato profumo. *

* Sulla esimia pittrice v. *Emporium*, vol. VII, pag. 46.

KATE GREENAWAY — DISEGNO PER « A PAINTING BOOK ».

CURIOSITÀ ZOOLOGICHE: L'OKAPI.

I naturalisti e gli esploratori hanno oramai percorso in lungo e in largo tutte le regioni del globo, cosicchè sembra *a priori* impossibile ad alcuno di scoprire nuove specie d'animali di grande statura; eppure questo succede al Congo, dove recentemente si è scoperto un curiosissimo animale, l'*okapi*, il quale ricorda un fossile, che si credeva da parecchi secoli scomparso.

Nell'*Africa Tenebrosa*, lo Stanley racconta di aver inteso parlare di questo « animale rosso », somigliante un po' alla giraffa, ma che si riavvicinava piuttosto alle antilopi. Con la mente fissa in questo accenno, Sir Henry Johnston, governatore dell'Uganda inglese, fece fare delle ricerche e non tardò molto a convincersi che l'accennato animale esiste. Molti guerrieri indigeni portavano infatti sui loro scudi delle pelli o dei frammenti di pelle dell'okapi. Il signor Eriksson, ufficiale svedese al servizio del governo del Congo e che comandò a lungo il forte M' Beni, inviò dei cacciatori alla ricerca del misterioso animale, e non tardarono molto a cacciarne alcuni, i crani e le pelli dei quali furono mandati a Londra, al *British Museum*, dove sono attualmente oggetto di studio.

1. — TESTE D'OKAPI

L'aspetto esteriore dell'okapi è tanto più strano perchè sembra una arlecchinesca combinazione dei caratteri di animali diversi conosciutissimi. Esso ha un collo che per la conformazione sta fra quello del cavallo e della giraffa, ha un muso d'antilope, delle orecchie d'asino, delle gambe di zebra. La statura è quella d'un grosso bue, e la sua pelle è di color rosso.

Con maggiori particolari ci narra lo stesso Johnston la sua scoperta nel *London Magazine* del dicembre ultimo.

A determinarlo nelle sue ricerche contribuirono, dice lui, alcune reminiscenze di giovinezza; ricordava di aver letto un libro che si riferiva alle bestie strane, che vivono nelle foreste dell'Africa centrale, e vi si citavano in proposito le informazioni dei primi esploratori portoghesi e olandesi. La pubblicazione di quel libro venne più o meno sanzionata dalle scoperte fatte dal sig. Du Chaillu del gorilla e di altri strani animali della costa occidentale dell'Africa. Il vecchio libro accennava ad altre bestie misteriose da scoprire in quel continente, e fra queste meraviglie intravedute, v' era un ritorno al mito dell'unicorno.

Nelle opere suaccennate di scrittori olandesi e portoghesi eranvi accenni ad uno strano animale somigliante al cavallo, meravigliosamente striato in bianco e nero, dimorante nei recessi delle foreste equatoriali.

Le notizie erano concordi nel dire che il corpo dell' animale fosse simile a quello del cavallo, ma i dettagli intorno all'unicorno o due corna erano molto vaghi.

Queste relazioni tuttavia languivano nella memoria di Sir Johnston, quando a risvegliarle venne l'opera di Stanley *Nell'Africa Tenebrosa*. Una nota dell'appendice di questo libro, stabilisce che i nani del Congo conoscono un animale dall'aspetto simile ad un asino, che esiste nelle loro foreste e che essi pigliano mediante trappole.

« L'esistenza di una bestia simile al cavallo od all'asino (animali adatti alle estese ed ubertose pianure) mi sembrava tanto strana, riferita alle profondità delle più folte foreste del mondo, — scrive lo scopritore — che determinai di fare ul-

teriori ricerche, quando il destino mi guidasse verso le grandi foreste del Congo.

Da ciò si può arguire come le letture giovanili possano qualche volta influire sulle migliori ispirazioni di uno spirito intraprendente. Invece di tante favole senza capo nè coda, se si alimentassero le fantasie giovanili con informazioni attinte al mondo reale (che ha pur tanto di attraente ed arcano), segnatamente attingendo alla storia, all'archeologia, alla scienza, ai viaggi — quando poi l'occasione si offra, quelle giovanili letture diventano lume ed eccitamento a ricerche, a osservazioni di utilità concreta.

Munito di guide, — narra il nostro scopritore — m'internai nel pauroso interno della foresta del Congo colla mia spedizione, accompagnato dal naturalista Dogget. Per più giorni cercammo l'okapi, ma invano. L'atmosfera della foresta era quasi irrespirabile col suo calore di bagno turco, colla sua umidità vaporosa, ed il suo forte odore di vegetazione putrefatta. Pareva infatti essere ritornati ai tempi del miocene, ad un'epoca, ad un clima per nulla conforme al tipo reale moderno dell'umanità.

Riuscite vane le nostre ricerche, in causa anche del clima micidiale, che ci costrinse a sospendere di andar oltre, fummo obbligati a ritornare.

Visto il mio disappunto, gli ufficiali belgi mi promisero, molto gentilmente, di usare i loro migliori sforzi per procurarmi una pelle perfetta dell'okapi.

Alcuni mesi più tardi, la promessa fu mantenuta da Carlo Eriksson, ufficiale svedese a servizio del Libero Stato del Congo, che ottenne da un soldato indigeno il corpo di un okapi appena ucciso. Gli era stata tolta la pelle con molta cura, che mi fu spedita unitamente al cranio del morto animale, e ad una testa più piccola che aveva ottenuto separatamente.

Le dimensioni dell'okapi sono quelle di un gran cervo. Ha però le gambe relativamente più alte di altri membri della razza dei buoi, le sue dimensioni invece si possono paragonare a quelle del bue.

Come la giraffa, questo animale ha soltanto due unghie. Il colore dell'okapi è veramente straordinario. Le guance e le mascelle sono di un color bianco-giallo, e fanno un contrasto col collo scuro. La fronte è di color rosso-castagno scuro; le larghe e lunghe orecchie sono della stessa tinta, frangiate però di nero lucente.

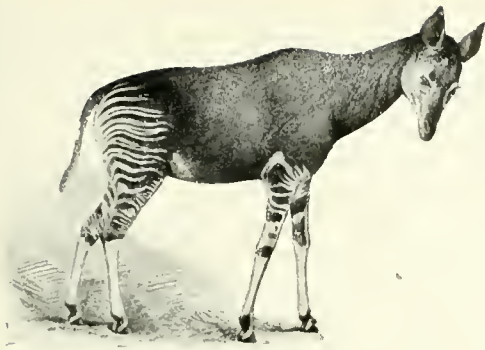
La fronte sta fra la tinta rosso vinato e nera, ed una linea nera segue il rialzo del naso fin sotto le narici.

Il muso è color sepia, ma ha un orlo di peli color giallo-rosso attorno al labbro superiore.

Il collo, le spalle, il dorso e la parte posteriore vanno dal color sepia e nero lucido al rosso molto vinato.

Il ventre è nerastro e la coda brilla di un color rosso-castano con un piccolo ciuffo nero. Le parti posteriori e le gambe sono bianchissime, o d'un pallido color crême, chiazzate qua e là di giallo aranciato. Essi sono però artisticamente striati con righe e macchie porpora color nero, la qual cosa producendo una somiglianza delle membra dell'okapi con quelle della zebra, originò la prima notizia imperfetta di esso, che dava la scoperta di un nuovo cavallo rigato.

Essendo ancora quasi sconosciute le parti molli dell'animale, non può essere stabilito definitivamente, se l'okapi possegga una lingua prensile come quella della giraffa, ma le lunghe e flessibili labbra sembrerebbero compensare i molto deboli denti anteriori. Probabilmente è per mezzo della lingua e delle labbra che l'animale raccoglie le foglie di cui si nutre; poichè, secondo le narrazioni degli indigeni, esso vive esclusivamente di fogliame e di tenere radici.

2. MARGINI DELLA GRAN FORESTA.

3. L'OKAPI.

Come tutti i ruminanti viventi (eccettuato il cammello) l'okapi non ha denti sul davanti della mascella superiore. I molari assomigliano molto a quelli della giraffa.

Dallo studio sommario che se n'è fatto sembrò risultare che esso presenti le più grandi analogie con l'*elladotherium*, fossile di cui Alberto Gaudry aveva trovato le ossa nella Grecia, nell'Asia Minore e perfino in alcune regioni della Francia. Nell'India l'elladotherium raggiunse enormi proporzioni, ma gli *specimens* greci non erano quasi grandi quanto la giraffa moderna. L'elladotherium era senza corna come l'okapi, e lo assomigliava pure nel collo, non lungo fuor di misura e nelle membra anteriori e posteriori che erano quasi uguali di lunghezza. L'okapi porta sulla testa vestigia di tre torsi cornuti, uno dei quali è senza dubbio prominente come quelli delle giraffe esistenti.

Il progresso di degenerazione però li ha fissati, e nell'okapi vivente, i torsi cornuti sono stati trasformati in due piccoli nodi, sul davanti della testa, coperti esteriormente di piccoli peli, oltre a una prominenza più o meno visibile proprio nel mezzo tra gli occhi.

Benchè l'okapi mostri questa somiglianza coll'elladotherium, è probabile, dal complesso, che presto venga messo in parentela colla giraffa.

Essendo però sufficientemente diverso da entrambi, il professore Ray Lankester ne fece derivare un genere separato, al quale diede il nome di okapia.

Per quanto ora si conosce, la razza esistente dell'okapi è confinata nella parte settentrionale della foresta del Congo, vicino al fiume Semliki. L'okapi si trova nel piccolo territorio di Mboga, che è una parte confinante del protettorato dell'Uganda. Si trova pure nel territorio limitrofo del Libero Stato del Congo. Sir Johnston opina che questa foresta nasconda altre meraviglie oltre l'okapi, non ancora scoperte, concernenti gli enormi gorilla.

Egli vide fotografie di queste enormi scimmie, prese su animali morti, uccisi dagli indigeni e portati nel Belgio. Una ricerca accurata rivelerà diverse altre strane aggiunte da farsi al regno dei mammiferi. Rimasugli fossilizzati di animali simili a giraffe, furono recentemente trovati nell'alto Egitto, come pure in Arabia, India, Grecia, Asia Minore e nell'Europa meridionale.

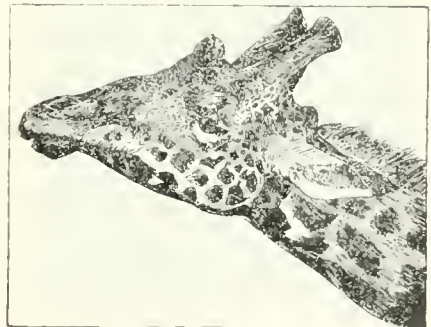
È possibile che l'okapi e la giraffa siano, dopo tutto, due forme sopravviventi di questo gruppo nell'Africa tropicale. La giraffa ha evitato la distruzione da parte degli animali carnivori, pel suo enorme sviluppo in altezza e per le sue prudenti abitudini.

La giraffa, dissimile dall'okapi, preferisce luoghi relativamente aperti, ove crescono bassi alberi di acacie, di cui si nutre.

Più alta di questi alberi, la giraffa, co' suoi grandi occhi, può scandagliare a venti piedi sopra il terreno la contrada in giro, e scoprire l'avvicinarsi di un gruppo di leoni, l'unico animale, eccetto l'uomo, che le possa nuocere.

L'okapi però senza difesa sopravvisse solo col fuggire nelle più folte parti della foresta, ove i leoni non penetrano mai, ed ove i leopardi si nutrono di vegetali e vivono colle scimmie.

I soli temibili umani per l'okapi sinora furono i nani del Congo, e qualche nero della gran specie che vive sui margini della gran foresta. Quanto ancora potrà vivere l'okapi, ora che gl'indigeni posseggono dei fucili, ed i collezionisti sono in traccia di questo straordinario animale?

C'è da sperare fermamente che i governi inglese

4. NUOVO TIPO DI GIRAFFA.

e belga provvedano a far sì che la razza dell'okapi non si estingua.

Il signor Harry Johnston sta per diventar celebre in codesta sua specialità di scopritore di *bestie rare*.

Egli avrebbe anche trovato nel protettorato dell'Uganda, a oriente del monte Elsu, un tipo nuovo e curiosissimo di giraffa, sulla testa della quale spiccano delle prominenze cornute. Il maschio ne ha cinque (vedasi la figura n. 4), mentre la femmina ne ha soltanto tre. È probabile che le sue ricerche non si fermeranno qui.

MISCELLANEA.

Marconi all'opera.

È l'uomo del giorno. I fili del telegrafo... che egli minaccia di sopprimere, lavorano per lui quotidianamente per segnalare gli esperimenti che va facendo sulle coste del Canadà per comunicare coll'Europa.

Noi fummo dei primi a informare i nostri assidui lettori di questa importante invenzione, sino dai primi esperimenti eseguiti nel luglio 1897 a Roma ed alla Spezia dallo stesso Marconi. (Vedere in Vol. VI, pag. 123 l'articolo: *Segnalazioni a distanza senza filo*, con le illustrazioni dell'apparecchio).

Il 16 dicembre scorso inviava al ministro Morin da Saint-John di Terranova questo dispaccio:

« *Sono riuscito a ricevere in Terranova dei segnali trasmessi direttamente dall'Inghilterra a mezzo della telegrafia senza fili, alla distanza di oltre 3300 chilometri.* » " Marconi. „

E il ministro Morin telegrafò subito le congratulazioni sue, ch'erano anche quelle dell'Italia, sapendo che il Marconi, scienziato serio, non spaccia notizie senza fondamento.

Gli scienziati ritengono che il successo del Marconi sia autentico; il solo Edison disse con qualche spirito: « In omaggio al mio nome (Tommaso) crederò quando avrò le prove palpabili. » Certo è una cosa meravigliosa far trasvolare il proprio pensiero attraverso gli oceani come il guizzo di un lampo; purchè non venga intercettato!...

GUGLIELMO MARCONI

Il Marconi lavorava da un anno. Cominciò i lavori in principio dell'anno, fondando due stazioni: a Lizard (Cornovaglia) e a Capo Cod. nel Massachussets. Ma le burrasche dello scorso settembre distrussero quelle stazioni, ch'erano costate 70.000 dollari, sborsati da una Compagnia fidente nel genio del nostro concittadino.

Il Marconi ristabilì la stazione di Lizard, formata di grosse macchine elettriche e da pali altissimi, forti da poter resistere ai turbini; e decise di tentare la comunicazione con Terranova. Secondo previi accordi, dalla stazione di Lizard doveva venir segnalata la lettera « S » ogni giorno alle ore 18. Quella lettera venne ricevuta due volte e il Marconi dichiara essere impossibile che si tratti di un equivoco.

Intanto il Marconi ripete gli esperimenti in altri punti fra le coste americane e inglesi, perchè egli sa meglio di tutti che i trionfi della scienza non si conseguono come quelli d'una bell'improvvisazione alla Camera, bensì seguendo la scuola sperimentale di Galileo e il motto dei Lincei « provare e riprovare. » Il miracolo del telegrafo senza fili fra i due mondi viene 103 anni dalla nascita del Volta, 63 dall'introduzione del telegrafo, 25 dall'invenzione del telefono.

Riservandoci di ritornare sull'argomento, dopochè le risultanze dei nuovi esperimenti renderanno opportuno di completare quelle notizie, presentiamo oggi, come documento grafico, l'ultimo ritratto del valoroso inventore italiano, quale ci è dato da una delle più diffuse riviste americane.

Il testamento e i premii Nobel.

Con testamento in data 27 novembre 1895, il celebre inventore della dinamite, il D.r Alfredo Bernardo Nobel, disponeva della sua fortuna nel modo che segue:

« Il capitale realizzato in valori sicuri da' miei esecutori testamentari, costituirà un fondo i cui interessi saranno annualmente distribuiti, a titolo di ricompensa, a quelli che nel corso dell'anno ora scadente, avranno reso i più grandi servizi all'umanità.

L'ammontare della somma sarà diviso in cinque parti eguali, destinate: la prima a colui, che nel dominio delle scienze fisiche, avrà fatto una scoperta od una importante invenzione; la seconda a colui, che nella chimica, avrà fatto una scoperta importante, e apportato il perfezionamento migliore; la terza all'autore della più importante scoperta nel dominio della fisiologia, o della medi-

cina; la quarta a quello che avrà scritto la più ragguardevole opera letteraria in senso idealista; la quinta infine a colui che avrà fatto di più o di meglio per l'opera della fratellanza dei popoli, per la soppressione o la riduzione delle armate permanenti, come pure per la formazione o la propagazione dei congressi per la pace.

« I premi saranno decretati per la fisica e la chimica dall'Accademia di Scienze Svedese; pei lavori di fisiologia e di medicina, dall'istituto Carolina di Stocolma; per la letteratura, dall'Accademia di Stocolma; per l'opera della pace, da una commissione di cinque membri eletti dallo Storthing Norvegese ».

Per espressa volontà del testatore, nell'attribuzione dei premi, non si deve tenere conto veruno della nazionalità dei concorrenti, di modo che « il premio vada al più degno, sia egli scandinavo o no ».

I cinque premi fondati dal Nobel furono assegnati per la prima volta il 10 scorso dicembre, secondo le sue prescrizioni, e verranno assegnati d'ora in avanti ogni anno alla stessa data. Ognuno di questi premi è di circa 200,000 franchi (precisamente 208,000 fr.). La distribuzione ebbe luogo con grande solennità a Stocolma, nell'ampia sala dell'Accademia di musica, alla presenza dei principi della famiglia reale, del corpo diplomatico e di numerose notabilità scientifiche, letterarie, politiche ecc. Il presidente del consiglio d'amministrazione della fondazione Nobel, Erik Bostrom, antico presidente dei ministri, prima tessè l'elogio di Nobel, e poi proclamò il nome dei premiati.

Il premio di fisica toccò a Roentgen di Monaco, lo scopritore dei raggi X; il premio di chimica all'erudito olandese Van't Hoff, autore degli studi di dinamica chimica; quello di medicina al dottor Behring di Halle, a cui si deve la scoperta del siero antidifterico. Il signor Sully Prudhomme dell'Accademia Francese ebbe il premio di letteratura; quello della pace venne destinato *ex æquo* e per metà a Federico Passy dell'Accademia di scienze morali, fondatore della Lega internazionale della pace, e ad Enrico Dunant di Ginevra, promotore della convenzione di Ginevra pel soccorso ai feriti in tempo di guerra.

Alfredo Bernardo Nobel, cittadino svedese, di cui diamo il ritratto, nacque il 21 ottobre 1833, ma studiò a Pietroburgo, dove suo padre, che dirigeva delle officine meccaniche, s'era trasferito. Nel 1863 scoprì la sostanza che chiamò « mescolanza di polvere ordinaria con la nitroglicerina » e nel 1867 creò la dinamite, nel 1876 la nitroglicerina gelatinosa o gomma esplosiva e nel 1889 la polvere senza fumo. I suoi brevetti d'inventore, che seppe abilmente mettere a profitto, gli fecero guadagnare una enorme fortuna. Aveva il bernoccolo degli affari in grande, all'americana. Ma nel mentre attendeva in persona ad ogni minima cura della sua officina e diventava uno dei più grandi finanzieri del mondo, meditava sui problemi sociali, si domandava se gli uomini abbiano quaggiù la parte di relativa felicità, che loro spetterebbe.

In quella sua testa di milionario, rapidamente arricchitosi, venne formulando una specie di dottrina filosofica e sociale, di cui amava intrattenersi, primo cànone della quale era l'abolizione dell'eredità, parendogli immorale che un individuo si trovasse a poter godere d'immense ricchezze senz'essersi data la pena di guadagnarsele, per la sola ragione d'essere il figlio di suo padre o il nipote di suo zio. E perciò a' suoi eredi lo aveva detto chiaro: — Non contate affatto su' miei milioni; questi non passeranno nelle vostre tasche.

Da ciò lo spirito del suo testamento, inteso a promovere le scoperte utili al genere umano e l'abolizione della guerra, che le sue invenzioni contribuirono a rendere così formidabilmente micidiale.

Monumento a Baudin.

La notte del 2 dicembre, — quando Napoleone III fece il suo bravo colpo di Stato — la polizia arrestò nelle proprie case 78 deputati repubblicani: a questa retata sfuggì il Baudin, il quale insieme a degli operai repubblicani organizzò una barricata al Faubourg S. Antoine. Le truppe, guidate dai loro ufficiali già tutti imperialisti, — presentatesi alla barricata, intimarono la resa. Baudin, tenendo in mano la carta della Costituzione, aperta — nella quale si leggeva che il presidente della repubblica aveva giurato fedeltà alla repubblica — cercò di parlare; gli ufficiali comandarono il fuoco. E allora il Baudin, eccitando i compagni alla resistenza, e alludendo alle malignità di chi l'accusava di volere conservare la repubblica per godere della indennità di 25 franchi al giorno che egli aveva come deputato, salì sul punto più alto della barricata e gridò: — Guardate come si muore per 25 franchi al giorno!

E sbottonò la larga *redingote*, offrendo il petto alla fucilata. Fu colpito da due colpi, al petto e alla gola, e cadde.

Il suo motto finale, in quell'ora tragica, diede al suo nome una grande popolarità. Nel 1868, scopertasi la sua tomba, servì di occasione a dimostrazioni contro l'impero: vi furono arresti e processi, in cui Gambetta, difensore, si distinse per la sua eloquenza anti-imperialista.

ALFREDO BERNARDO NOBEL.

MONUMENTO A BAUDIN, PARIGI.

Il 22 dicembre del 1901, per iniziativa dei commercianti del sobborgo S. Antonio, s'è inaugurata a Baudin una statua, in un punto poco lontano dalla casa dove il deputato del popolo era caduto difendendo la barricata il 3 dicembre 1851. V'intervennero il presidente del Consiglio dei Ministri Waldeck-Rousseau, il presidente del Senato Fallières e il presidente della Camera Deschanel, che pronunciarono discorsi di circostanza, alla presenza del presidente della repubblica Loubet che vi fu molto applaudito.

Il monumento è opera dello scultore E. Boverie e dell'architetto Pradelle. L'artista ha scolpito l'eroe repubblicano nell'istante in cui, di su la barricata, colla testa scoperta e rivolto al popolo, sdegnosamente esclama: « Venite a vedere come si muore per venticinque franchi al giorno. »

Il primo premio della critica d'Arte.

La Commissione giudicatrice del premio di Venezia per i critici d'arte, composta di Enrico Panzacchi, di Primo Levi e di Filippo Crispolti, relatore, ha proposto che il *primo premio* (1500 lire) sia assegnato a Vittorio Pica per l'*Arte Mondiale alla IV Esposizione di Venezia*, n.° straordinario dell'*Emporium*, che i nostri associati conoscono benissimo e ch'ebbe un vero successo anche nel campo della libreria artistica.

Il secondo premio (1000) venne aggiudicato a Mario Morasso, il terzo (500) al Mazzini-Beduschi. Ha quindi raccomandato alla speciale considerazione del Sindaco di Venezia le critiche di Diego Angeli (*Marzocco*), di Enrico Thovez (*Stampa*) e di M. G. S. del *Secolo Nuovo*.

La Relazione della Giuria ha queste parole relativamente all'opera del Pica:

« Si è particolarmente distinto Vittorio Pica, col ricco ed ampio volume speciale dell'*Emporium*. Senza rime filosofiche e preferendo la diligenza all'altezza del giudizio, egli ha fatto fra tutti il più minuto e diffuso esame della Mostra, rivelando larga conoscenza delle Scuole moderne; classificando in modo razionale, significativo e preciso le opere esaminate, e richiamando in modo assai persuasivo gli artisti italiani a fedeltà verso i loro caratteri nativi. Il suo libro ha il merito di poter rimanere come il più compiuto documento storico della IV Esposizione. »

Esposizioni e Concorsi.

La Società degli Amatori e Cultori di B. Arti in Roma ha deciso di aggiungere alla prossima sua Esposizione annuale di Pittura e Scultura una *Esposizione Internazionale di « Bianco e Nero »*.

L'Esposizione si aprirà nella ventura primavera in occasione del Congresso Internazionale di Scienze Storiche, e comprenderà le stampe e incisioni contemporanee originali, dovute a qualsiasi processo tecnico, coi relativi disegni.

In una sezione speciale saranno esposte anche le incisioni colorate — escluse quelle dipinte a mano.

*** A Milano, in occasione della Fiera e dei Festeggiamenti di Beneficenza di Porta Genova, tra gli ultimi di gennaio e il prossimo febbraio, si annuncia una *Esposizione di Réclames Artistico-Industriali*, la quale sarà la *terza*, dopo la prima tenutasi a Genova e la seconda tenutasi a Bergamo, il cui esito brillante ha incoraggiato gli attuali iniziatori milanesi.

*** Dal 1° marzo al 12 aprile prossimo avrà luogo a Londra nel Palazzo di Cristallo una *Esposizione internazionale della Stampa e della Tipografia*; essa ha lo scopo di dimostrare i grandi progressi compiuti dalla stampa e dalle arti grafiche in Inghilterra, nelle colonie inglesi e nel mondo intero, sotto il regno della regina Vittoria.

Comprenderà una ventina di sezioni, fra le quali citiamo le seguenti: fabbricazione della carta, impressione policroma, fototipia, litografia e cromolitografia, processi foto-meccanici, macchine per comporre, elettrotipia e stereotipia, inchiostri, colori, vernici, paste per rulli, libreria, macchine per stampare, motori elettrici applicati alle stampe, legatura, ecc.

L'esposizione è sotto il patronato di numerose notabilità e la presidenza del consiglio è offerta a Sir Lydney Waterlom. Del consiglio fanno parte stampatori, giornalisti, fotoincisori, editori inglesi e stranieri.

*** Anche a Buda-Pest dall'8 dicembre si è inaugurata una nuova esposizione di arti grafiche. — Essa contiene duecento opere d'arte grafica, e fa seguito a quella già aperta tempo addietro dal signor Gabriel v. Térey. — Trattasi di fogli a colori, in tutto moderni, disposti con gusto finissimo. E' una esposizione ricca, ma che non

stanca affatto l'osservatore. Tutte le nazioni europee vi sono rappresentate con lavori dovuti alle mani dei loro più insigni maestri. — L'esposizione stessa induce a convincersi che torna conto di ornare la propria abitazione con disegni pregevoli anzichè con dipinti ad olio... di valore molto discutibile. Una piccola guida, di elegante fattura, contiene pure alcuni cenni storici sulle arti grafiche. — Il prof. J. Elischer tenne nei giorni seguenti una opportunissima e dotta conferenza sulle *Arti grafiche rispetto all'educazione della gioventù*.

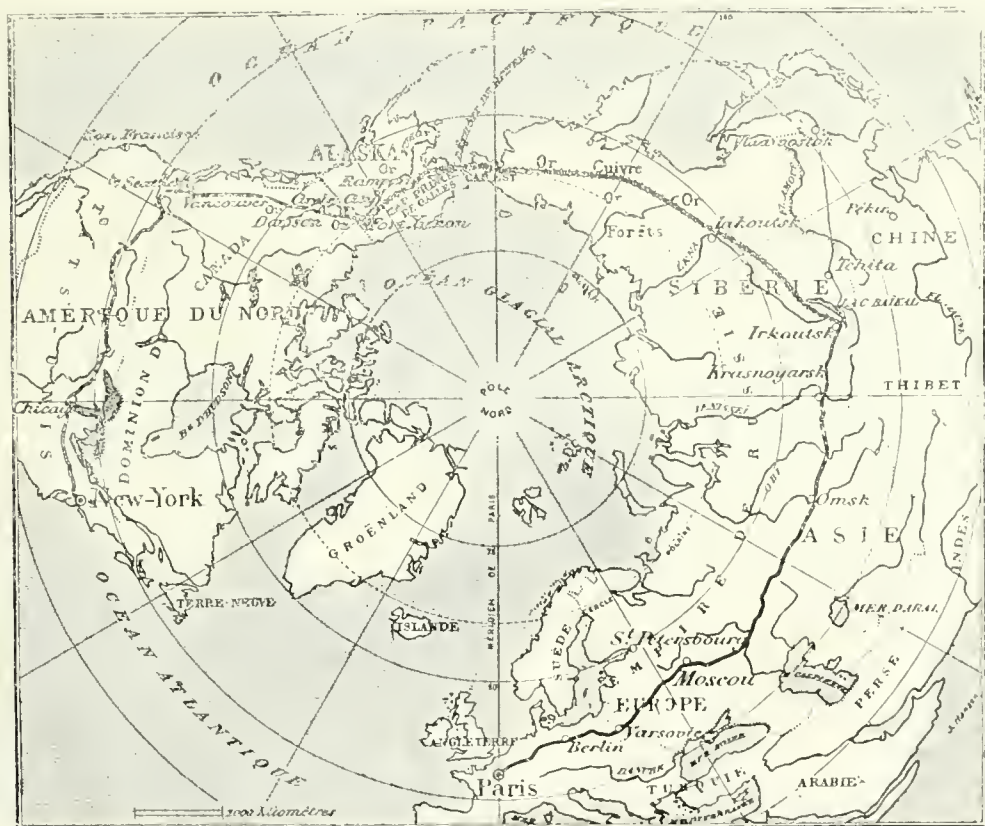
*** All' *Esposizione di Arte decorativa* che avrà luogo nel prossimo anno a Torino, e che si prevede bellissima, alla Francia è stata assegnata un'area di 2500 metri quadrati, e fra i concorrenti francesi già si sono iscritti Lalique, Bing, Mayer-Graefe, Majorelle, Guimard, Charpentier, Th. Rivière, Brateau, Grandhomme, Dalpeyrat, Benedictus, Daun, Point e altri. — La sezione austriaca, sovvenzionata dal Governo, avrà un padiglione a sè, in stile moderno su modello di Bauman, il celebre ingegnere austriaco, che disegnò la sala di onore della sezione austriaca all'Esposizione universale di Parigi dell'anno 1900. — La sezione ungherese, con 600 metri quadrati di superficie, sarà organizzata dalla Società Ungherese d'arte decorativa, il cui presidente è Giorgio Roth, membro della Camera dei Magnati. La Svezia ha mandato sul luogo l'architetto Boberg, e la propria sezione sarà organizzata sotto il patronato del Duca di Nersin. — La Germania ha votato una somma di 50,000 marchi pel concorso a quella esposizione, l'Inghilterra ha già mandato i piani alla sua sezione designati a Walter Crane.

Ferrovia Trans-Alaska Siberiana.

La scorsa estate la stampa americana si occupò d'un progetto, che parve in Europa una *boutade* da non prendersi sul serio. Si trattava di un'idea grandiosa: congiungere per la via di terra Parigi con Nuova York per lo stretto di Behring!

Collo stile consueto degli americani, che nella sua apparente ciarlataneria non manca di presentare sempre una grande e sintetica evidenza, il nuovo progetto era così enunciato: « Da Nuova York a Parigi, traverso all'Alaska e alla Siberia, nel medesimo treno! »

La cartina, che riproduciamo, ci dispensa da molte parole. Si tratterebbe di costruire una nuova linea che da *Fort Yukon*, capolinea estremo della ferrovia dell'Alaska, andasse a congiungersi con Irkutsk, stazione della Transiberiana.

L'audace pensiero di congiungere Parigi con Nuova York mediante un *anello di ferro* (e quale anello! aperto solo da un lato, verso l'Oceano Atlan-

PROGETTO DI CONGIUNZIONE FERROVIARIA TRA PARIGI E NUOVA YORK.

tico) è venuta a un francese, il sig. Loick de Lobel, esploratore dell'Alaska e del Klondike. Già nel 1898, incontratosi allo stretto di Behring col capitano Healy, da sedici anni in relazione con gli indiani e gli esquimesi del bacino del Yukon, gli sottopose il suo progetto grandioso.

Grandi ricchezze minerali, d'oro, d'argento, di rame e di carbone, oggi sepolte ed ignorate per difetto di mezzi di comunicazione, verrebbero presentate all'attività degl'intraprendenti umani: così parla il sig. Lobel, e il cap. Healy, da buon americano, si entusiasma dell'idea e gli promette l'appoggio del mondo finanziario americano. Lobel cominciò issofatto lo studio del tracciato attraverso l'Alaska, da Circle City allo stretto di Behring, dimorando 18 mesi di seguito in quelle polari regioni, dove per quattro mesi dell'anno i giorni sono perpetue notti, lavorando a malgrado i 60 centigradi sotto zero.

Il passaggio più difficile sarà quello dello stretto. Come lo varcherà il treno? sopra un *ferry-boat* come a San Francisco, o mediante un tunnel? E' questione che sarà discussa prossimamente dopo le osservazioni fatte al capo Principe di Galles.

Giunto sul territorio della Siberia, traverserebbe senza molte difficoltà quelle regioni deserte per congiungersi, d'accordo col Governo russo, alla linea transiberiana.

Il sig. Lobel non si nasconde le difficoltà enormi, geografiche e finanziarie, di un simile disegno. Ma non ne è sgomentato e confida trovare potenti ausiliari nel mondo finanziario americano e crede che l'impresa potrebbe compiersi in sei o sette anni.

Altre imprese, che parevano impossibili o favolose, pur si sono compiute nello scorso secolo. Può supporsi che il secolo nuovo voglia mostrarsi da meno?

L'Arte applicata trionfa.

A Parigi, ultimamente, si sono inaugurate alcune nuove sale del Louvre destinate all'arte applicata. M. Molinier ha ordinato, nel maggior museo francese, una serie di mobili, stoffe e simili, disposti in guisa da avere, nell'assieme, l'aspetto di sale compiute, se non abitate, abitabili, di sale nello stile dei tre Luigi, cioè nello stile di Luigi XIV, XV e XVI. Il « Garde Meuble » era pieno di ricchezze decorative, e l'idea di esporle, presentandosi giusta e lodevole, facilmente passò nel campo della realtà, ed oggi il Louvre, allato dei mobili e dei « bibelots » che da tempo sono esposti nella Galleria d'Apollo, mostra le nuove sale, esprimenti la ricchezza e la bellezza del Rococò.

In Biblioteca.

Novissima, *Albo d'Arti e Lettere*, Anno II, Direttore Edoardo De Fonseca, Milano.

Questo splendido albo, ch'ebbe sì lieta accoglienza la prima volta, è uscito anche quest'anno e sotto una elegante copertina artistica, stampata nell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, raccoglie intorno a 120 tavole, di cui parecchie a colori, che sono ad un tempo un'opera d'arte per l'invenzione e il soggetto, come per l'esecuzione grafica.

Vi hanno collaborato i più eminenti artisti: Bistolfi, Grosso, Laurenti, Fragiacomo, Delleani, Corcos, Sartorio, ecc. ecc., e nel testo figurano i nomi di Edmondo De Amicis, Gabriele D'Annunzio, Panzacchi, Bracco, Fucini, Colautti, Corrado Ricci, Stecchetti... nè manca la musica, colla romanza « Terra e Mare » del Maestro Puccini.

Un albo, insomma, che mostra quali progressi abbia fatto anche da noi l'arte grafica e come non difetti, tra i nostri letterati e artisti, quella genialità e modernità che troppi « snobisti » italiani sembrano apprezzare solamente quando è di marca forestiera. *(ag)*

Ercole Cuccoli — *M. Antonio Flaminio*, studio, con documenti inediti — Bologna, Nicola Zanichelli, 1897.

Amerigo Scarlatti — *Referendum di una Musa*, saggio di quattordici volumi di versi — Torino, Paravia, 1902.

Giulio Caggiano — *Anime delinquenti*, dramma — Milano, « La Poligrafica », 1902.

Gerolamo Enrico Nani — *Nuovi tempi*, commedia satirica — Milano, « La Poligrafica », 1902.

Ugo De Amicis — *Amori e birichinate*, bozzetti drammatici — Torino, Renzo Streglio, 1902.

Orazio Bacci e G. L. Passerini — *Strenna Dantesca* — Firenze, 1902.

Gaetano Capasso — *Il Collegio dei Nobili di Parma*, memorie storiche — Parma, Tipografia Luigi Battei, 1901.

Biblioteca Rara, Vol. V: *A. Brofferio, I primi quindici anni del regno di Carlo Alberto* — Milano-Palermo, Remo Sandron, 1902.

 — TESTA PAOLO, GERENTE RESPONSABILE.

OFFICINE ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO — STAMPATO CON INCHIOSTRI DELLA CASA MICHAEL HUBER, MILANO.

VOL. XV N. 86

EMPORIVM

FEBBRAIO 1902

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE — LETTERATURA,
SCIENZE E VARIETÀ

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE * BERGAMO

MARIO DE MARIA — DANIELA THODE NATA VON BÜLOW.

EMPORIUM

VOL. XV. FEBBRAIO 1902 N. 86

ARTISTI CONTEMPORANEI: MARIO DE MARIA.

I è una teoria (molto facile per quelli che amino più l'esercizio oratorio o letterario che la verità semplice delle cose) la quale cerca e vuol trovar sempre il più schietto rapporto fra gl'individui e la espressione esterna delle loro facoltà, di qualsiasi sorta queste e quelle sieno. La teoria ha naturalmente il difetto di tutte le teoriche aprioristiche: che per essere consentanea a sè stessa deve giovarsi di elementi contradditorii. Ma una relazione anche minima fra l'artista e la sua opera c' è; specialmente quando l'artista è un vero artista, ricco di facoltà geniali e individuali. Per cercarla, non bisogna appagarsi di guardare soltanto le linee esteriori e complessive della sua figura; a volte, il sentimento anzi si può cogliere soltanto in alcuni momenti patetici, in uno sguardo luminoso, in una esclamazione improvvisa.

Nel caso nostro di Mario De Maria, non c'è veramente da sottilizzare; la sua figura è solida, direi quasi quadrata, come di organica solidità appare ogni suo dipinto: e il colore e la vita delle cose fantastiche riflettono la più vivida luce nella sua eloquenza, irruente, incalzante, ma con un lampo di luce in ogni parola. Per comprendere come tutto sia luce di colore e di armonia veramente vigorosa in questa tempra di pittore, bisogna sentirlo discorrere del suo filosofo prediletto, Arturo Schopenhauer. Egli lo ha letto e studiato lungamente, come non può non leggerlo e meditarlo chi ha sofferto aspramente del tormento morale della vita; e vi ha ritrovato il conforto più durevole e sicuro, l' impulso migliore a perseverare, per fare veramente della sua arte un argomento di gioia e di serenità. Non adunque il tradizionale atroce pessimismo, che si vuol persino personificato nel filosofo tedesco, ma la forza intima dell'essere e della volontà, ma la essenza vera delle cose, ma la trasformazione sublime della natura nell'arte egli ha saputo scorgere nella fervida imaginazione di Schopenhauer; e se n'è fatto un fratello spirituale, un fratello che non gli verrà mai meno, perchè astratto dalle contingenze deplorevoli che ci soffocano, perchè veramente semplice e grandissimo.

MARIO DE MARIA.

Ma di *figure* artistiche non vi ha penuria nel mondo, nè tanto meno nel bello italo regno. Nel De Maria la figura corrisponde all' anima dell'uomo ed allo spirito dell'opera, per virtù geniali in

cui non hanno l' ultima parte la tradizione e il culto dell'arte, quasi non ininterrotti, nella sua famiglia bolognese. Un compositore di musica, un intagliatore di legno, un valoroso scultore furono gli avi insigni e giustamente apprezzati ne' loro meriti, secondo i tempi diversi, dell'artista. Il quale, nato a Bologna nell'agosto del 1853, vi s' iniziò ben presto agli studii dell'arte, in quell'accademia che frequentò per sei anni dal 1872 al 1878, svolgendovi il tirocinio rituale delle classi, non senza intemperanze e scatti. Il Puccinelli (dipintore fiorentino di scene storiche non poco fosche e filacciose in cui mal cercava proseguire quell'indirizzo per cui l'Ussi non ci aveva offerto che un solo quadro) gli fu maestro di pittura: ma non ebbe per l'indocile allievo che il più solenne disprezzo. Naturalmente è da credere che il corpulento professore non fosse ricambiato di amore diverso.

A Bologna e a Livorno, così nel '74 come nel '76, egli espose i primi saggi delle sue originali ricerche; ma i luoghi e i tempi non erano i meglio adatti perchè vi fossero compresi. Così, venticinquenne, si recò solo a Parigi, dove frequentò sconosciuto la scuola libera, ma più che tutto i Musei del Louvre e del Luxemburgo. E la compagnia serena e valida degli antichi e de' moderni maestri dell'arte vera fu per lui il massimo aiuto. Il che non tolse che le opere inviate alle Mostre di Torino e di Milano, nell' 80 e nell' 84, fossero rifiutate.

Ma la fibra era forte ed era sana; ma la visione dell'artista splendeva netta e luminosa al giovane artista. Gl'insuccessi non lo piegarono nè lo ferirono, gli aggiunsero nova coscienza del proprio valore e nova serietà d'impulsi per attendere all'arte, con le forze concordi della mente e del corpo. Un temperamento più debole, nelle sue condizioni di sufficiente agiatezza, avrebbe rinunziato alla chimera e si sarebbe facilmente acconciato a un placido vivere domestico. Ma la fiamma era alimentata da succhi vitali; non c' era vento che, pur piegandola, potesse impedirle di riappuntarsi al suo cielo. Roma, non meno che la grande metropoli francese, lo tenne indifferente per parecchi anni; ma gli concesse in Vincenzo Cabianca, più che un

MARIO DE MARIA - FRESCO DECORANTE UNA DELLE SALE DEL CIRCOLO CITTADINO A TERRACINA.

MARIO DE MARIA:

UN CANALE A VENEZIA.

MARIO DE MARIA:

NEL CHIOSTRO DI S. GREGORIO

A VENEZIA.

amico cordiale, un fratello di arte e d'indipendenza. E dall'inverno del 1882 a quello dell' 85 lavorò e lavorò febbrilmente, accumulando nel suo studio di via Margutta circa quaranta opere di proporzioni diverse e d'ispirazioni gagliarde e contrarie, ma tutte di una sostanziale freschezza e animosità personale. Così l'ardore n'era sincero, che lo spirito suo non aveva bisogno alcuno di raffinatezze circostanti. Lo studio in una delle ultime vecchie case di quella via romana, che può ancora chiamarsi una cittadella dell'arte, aveva un' apparenza perfin troppo grave con tanti paesaggi attaccati alle pareti, con tanti libri in uno scaffale. Una stranezza colpiva soltanto nell'entrarvi: una gabbia di legno, dalle cui sbarrette un pacifico serpente allungava a volte la sua lingua sottile e flessibile. Ma la presenza del rettile non era lì ad attestare simboli strani: il pittore l'avea trovato intorpidito in qualche suo fervoroso vagabondaggio per l'arse plaghe del Lazio, e ne aveva avuto compassione. Morto il serpentello, una gallinella ebbe l'onore di succedergli.

MARIO DE MARIA — UN POLLAIO A TERRACINA.

Si potrebbe anzi dire che l'austerità dell' *ambiente* sia stata e sia necessaria all'austerità del suo temperamento. Quando si trasferì nel caseggiato enorme schiacciante della stessa via, pur allietato internamente dal chioccolio delle fontanelle e dagl'intrecci

delle piante rampanti, il suo studio in cima a una scala altissima appariva anche più nudo: e l'armatura ferrea grossolana di un qualche cavaliere medievale pareva stesse lì a vigilarne il silenzio. Nessuno sapeva di lui. Lo vedevano così alto, forte, dal piglio quasi militare, coi baffi sgrondanti, coi capelli scompigliati su la fronte ampia, poco accurato nel vestiario: e lo stimavano al più, un benestante incapriccito a dilettarsi in pittura.

MARIO DE MARIA — "MORITURI VOS SALUTANT".

Il solo Cabianca lo vigilava, lo amava, lo ammirava; e naturalmente non poteva tenersi di parlarne, decantandone le qualità, con gli altri amici ribelli, giovani e maturi, cui avvinceva un sano amore per l'arte e lo sdegno per tanto mestierume di superficiale vernice spagnolesca, onde la capitale era invasa e asservita. Vinte le prime diffidenze, Nino Costa, il Morani, il povero Alfredo Ricci, il Carlandi, si recarono a fargli visita. L'impressione fu ottima: il momento era più che mai maturo per tentare una protesta collettiva nella capitale non ancora liberata da ogni servilismo a depravati gusti esotici. Il signor Giorgi, ricco amico d'artisti, offrì un suo appartamento in via S. Niccolò da Tolentino; e nel 1° marzo del 1886 la Regina Margherita coronava col suo plauso l'ardita intrapresa degli artisti su ricordati, cui vanno aggiunti Enrico Coleman e Alessandro Castelli e Lemmo Rossi-Scotti. Ma il vero trionfatore fu Mario De Maria: trionfo sincero, sicuro, senza riserve, concordemente affermato dai critici nostrani e ribadito dagli stranieri. Delle 57 opere esposte, 18 gli appartenevano e gli appartenevano anche nelle caratteristiche designazioni che è prezzo dell'opera ricordare integralmente: *L'uomo che dorme*, *Idillio*, *Una giornata nefasta*, *Luna*, *Un boulevard di Parigi* (effetto di notte), *Un canale di Venezia*, *Una sera sul Pont-*

neuf, Un raggio di luna, Parva domus magna quies, Via di Capri, Terrazza di Capri, Una sera in piazza S. Marco, Clausura, Danza di Satiri, Una notte nell'India (fantasia), *Un raggio di speranza.*

Se per consumata abilità e correttezza si poteva osservare che queste tele cedessero rispetto alle altre di artisti più provetti anche negli anni, l'ingegno straordinario del De Maria affermava una originalità indipendente baldanzosa che si rifletteva così nella scelta varia e stravagante de' soggetti, come nelle qualità solide e brillanti della coloritura. Lo spettatore ne era così sbalordito, che veramente doveva molto raccogliersi per intendere e comprendere come la stessa agile mano avesse potuto dipingere il più vivo paesaggio al lume della luna e all'ardore del sole, un contrasto drammatico in uno spedale e una scena idillica di giardino settecentesco, le atrocità della peste e la malinconia di una sera a Parigi; nè tanto meno avrebbe saputo ricollegare così alla prima, la fantastica evocazione di una sacra notte sul Gange, con una scena di classici satiri o con l'altra delle pastorelle romantiche. Doveva quindi parergli — almeno per la consueta abitudine delle mostre — che le qualità essenziali e personali dell'autore fossero per sfuggire ad ogni esame. Ma lo sbalordimento è sempre l'effetto più immediato che produca una complessa anima d'artista.

MARIO DE MARIA — L'ARCO D'OTTAVIA A ROMA.

Uno de' quadri più piccoli e più concordemente ammirato fu la *Luna.* Ancora nello studio attuale su la luminosa Giudecca un prezioso bozzetto ne è conservato gelosamente dall'autore. Piccola la tela,

brevissimo nella sua irriducibilità il titolo: l'argomento quanto mai semplicissimo. Pareva veramente che in quel piccolissimo quadro la natura volesse far le vendette di tutte le affannose industrie ed astruserie umane. Un plenilunio smagliante in una delle più rustiche osterie del suburbio romano. Una doppia fila di tavole protendono lunghe e spesse ombre: ricerca che parrebbe macabra e che pure al pari della *Luna* non è che il prodotto di una intensa e semplice osservazione. La vetrata illuminata dalla luna si proietta nettissima e chiara in un camerone d'ospedale, rinfrangendosi anche su la coltre bianca del prossimo letto: un vecchio infermo vi sta immobile e guarda fisso i fumi azzurrini che sal-

MARIO DE MARIA — LA PESTE A ROMA NEL 1600.

un pezzo di tavola ancora nel buio: in fondo piante immobili e sonnacchiose. Non il minimo ricordo di cene e di frastuoni: quelle rozze tavole si beano del lavacro lunare, come anime vive desiderose di pace.

Due anni fa ebbi l'agio di vedere all'esposizione triennale di Brera (a meno che il titolo mutato non volesse indicare una variante dell'antico motivo) l'altro celebratissimo quadro: *Un raggio di speranza.* Ne ebbi una grande impressione, come anche ne scrissi. Un triplice contrasto di luce: una gono e si sfioccano davanti, da due braceri accesi. E i letti si allungano e si allungano sempre più debolmente, ravvivandosi in fondo, al chiarore giallognolo delle lampade, tra l'affaccendarsi degli infermieri intorno agli ultimi letti. Certamente in questo quadro il pezzo di pittura più solido e dominante è la bella fascia nivea della luna. Più vi si appressa e più se ne sente il fascino tecnico: iridescenze di perle, fumi di latte, vapori d'argento: trasparenze lievi e quasi volatili di azzurro e di verde.

Ma se queste due tele fermavano principalmente per concretezza di linea e di colore l'attenzione generale, le altre non apparivano meno suggestive. E in questa ammirazione la sorpresa dell'impreveduto e il contrasto degli effetti avevano la loro buona parte. Dei due quadri parigini, l'uno notturno era una finissima degradazione di grigi, fra cui le fiamme dei fanali, i riflessi delle botteghe illuminate, la fioca luce trasparente dai vetri di un chiosco cosparso di avvisi multicolori mettevano giuste note più calde: un effetto vero e che pur non mancava di pensosa malinconia. L'altro è tutto un riverbero affocato di tramonto che pare il presagio di una grossa bufera. Il quadro poi, premiato con medaglia d'oro a Berlino (Espos. del 1887), pare dipinto sotto l'impressione ardente d'una pagina del Balzac. La vettura e pochi operai che si affrettano sul ponte sembrano incalzati da un pauroso riverbero d' incendio.

Egualmente notturni i motivi della *Casa indiana* e della *Sentinella della Morte*. Ma l'orrore profondo d'una notte senza lumi acquistava nella *Giornata nefasta* una nota straziante, anzi tragica. La peste è a Venezia: tetra caligine incombe su le acque: e i becchini ammucchiano e ammucchiano i miseri cadaveri buttati dalle finestre: le lievi gondole cedono sotto l'immondo peso.

Nello scorcio dello stesso anno apparve la splendida edizione illustrata della *Isaotta Guttadauro* di Gabriele d'Annunzio. Vi concorsero con finissimi

MARIO DE MARIA — UNA TERRAZZA A CAPRI.

MARIO DE MARIA — A MEZZA RATTA PRESSO BOLOGNA.

(Primo quadro — Esposizione di Bologna 1878).

disegni il Cabianca, il Sartorio, Alfredo Ricci, e il Carlandi e il Cellini e il Morani e il Coleman. Tre grandiose e misteriose fantasie erano di Mario De Maria. In due momenti diversi egli fermò il viaggio della donna cui saranno dischiusi i penetrali della magìa. Nel primo i vecchi *bianchi e taciturni* seguono la donna cavalcante: una falce di luna li illumina a sprazzi passando traverso un groviglio di serpenti; nel secondo possiamo scorgere un primo saggio di quella strana vivificazione umana della luna, di cui l'artista ci offrirà poi quadri completi. In fondo la stessa palude, ma più livida sotto lo sguardo della luna quasi piena e come invecchiata e trasfigurata in teschio sghignazzante: anche più spaventoso è il corteo delle nubi. — Di un forte chiaroscuro è improntato il castello del *Crimen amoris* con uno svolo di bianchi pavoni.

E con più ardore e più complesso organismo egli si presentava alla Mostra particolare di quell'anno. Non gli mancò nè pure il successo del gran pubblico: il suo quadro principale *La peste di Roma nel 600* produceva tale impressione profonda, che gli spettatori non potevano tenersi dall'esprimere le proprie sensazioni ad alta voce. Quei morti accumulati sotto la coltre del barcone parevano veramente i soli esseri dell'esposizione (desumo il giudizio da un giornale del tempo) che avessero una forte e sincera vita. Nè il giudizio del pubblico era provocato da passione: a Monaco, nello stesso anno, il fortissimo quadro meritava una medaglia.

L'artista vi rinnova magicamente i migliori effetti della sua tavolozza e dell'anima sua entusiasta di rievocazioni misteriose. E il mistero veramente vi si esprimeva per semplice potenza di colorito,

poichè la scena era di una semplicità mirabile. Una riva del Tevere nel crepuscolo: una barcaccia carica di appestati se ne distacca. Alla prua di essa una lampada che si riflette nell'acque livide della fiumana: a poppa, poi, ceri accesi nelle mani di frati preganti, su cui un grosso Cristo, fatto sanguigno dai riverberi, si protende minaccioso. È

MARIO DE MARIA — NEL CHIOSTRO DI S. GREGORIO A VENEZIA.

il viaggio della morte verso oasi serene che lo spettatore intuisce, sotto cumuli enormi di nubi plumbee ancora accese, lungo una massa bruna ed umida di case, dove brillano le prime finestre illuminate. Nessuna congerie di stracci o di putredine: un manto nero copre la bara acquatica: ma una lieve caligine che pesa su tutto, ma alcuni sprazzi fulgidi di sereno, ma un sentore dolcissimo di luna imminente aggiungono alla scena di morte un velo di poesia indimenticabile perchè profondamente sentito, perchè integralmente reso con una tecnica sicura che non rifugge da sottili difficoltà, ma si fa per sè stessa voce e mezzo di sentimento.

* * *

Perchè il lettore possa meglio intendere gli originali caratteri della pittura del De Maria, io debbo riferire alcuni periodi che stralcio da un animoso e vitale articolo che Angelo Conti, l'amico e il compagno cordiale dell'artista, l'anima ardente che sola ci potrà donare un vero e completo studio su l'amico, scriveva nella *Tribuna* del 1887.

« Mario De Maria nella sua straordinaria personalità artistica, si allontana da tutti i pittori contemporanei: egli sta con gli antichi, dai quali discende, e specialmente col Rembrandt, di cui è il continuatore, ma con un sentimento moderno ed individuale.

« Rembrandt e la luna, per una curiosa analogia

col suo temperamento, furono il primo e sono ancora il grande ed unico suo amore. Un' acquaforte del grande seicentista ed una meravigliosa notte lunare, cagionano in lui due emozioni tra le più potenti e più feconde ch'egli possa provare. La profonda malinconia dell'anima sua lo ha inconsapevolmente trascinato a questi amori. Nel mistero della notte si schiude e si diffonde il suo pensiero, sdegnoso del mondo. Ov' è il silenzio, egli sente l'orchestra invisibile dello spirito; ove sono forme strane od indecise, egli vede le imagini sognate ed amate. È difficile poi immaginare qual fascino abbia per lui la luce lunare sulle vecchie mura dove par che si desti l'*anima dei secoli*, accanto alle ombre proiettate stranamente sul terreno da masse inesplicabili! Egli non potrebbe dimenticare queste impressioni; nel suo pensiero rimane inalterato ogni loro incanto; rimane il mistero della notte affascinata dalla luna; rimangono i raggi ed i colori, le tenebre e le ombre; e passano nei quadri, dove egli li chiama a vivere una seconda e più splendida vita.....

MARIO DE MARIA — UN RAGGIO DI LUNA IN UN CORTILE A VENEZIA.

Così, presso a poco Mario De Maria è trascinato a creare le sue opere d'arte. Egli cerca dunque l'espressione di quel che ha sentito dinanzi al vero, egli vuole che la sorda materia risponda a questa chiamata dello spirito. Ed in lui, come in Rembrandt, mezzo potente d'espressione è il chiaroscuro. Qui sta certamente gran parte del suo segreto d'artista.... Questo potente mezzo del chiaroscuro rende possibile al De Maria l'espressione delle più lievi sfumature del sentimento; e mette

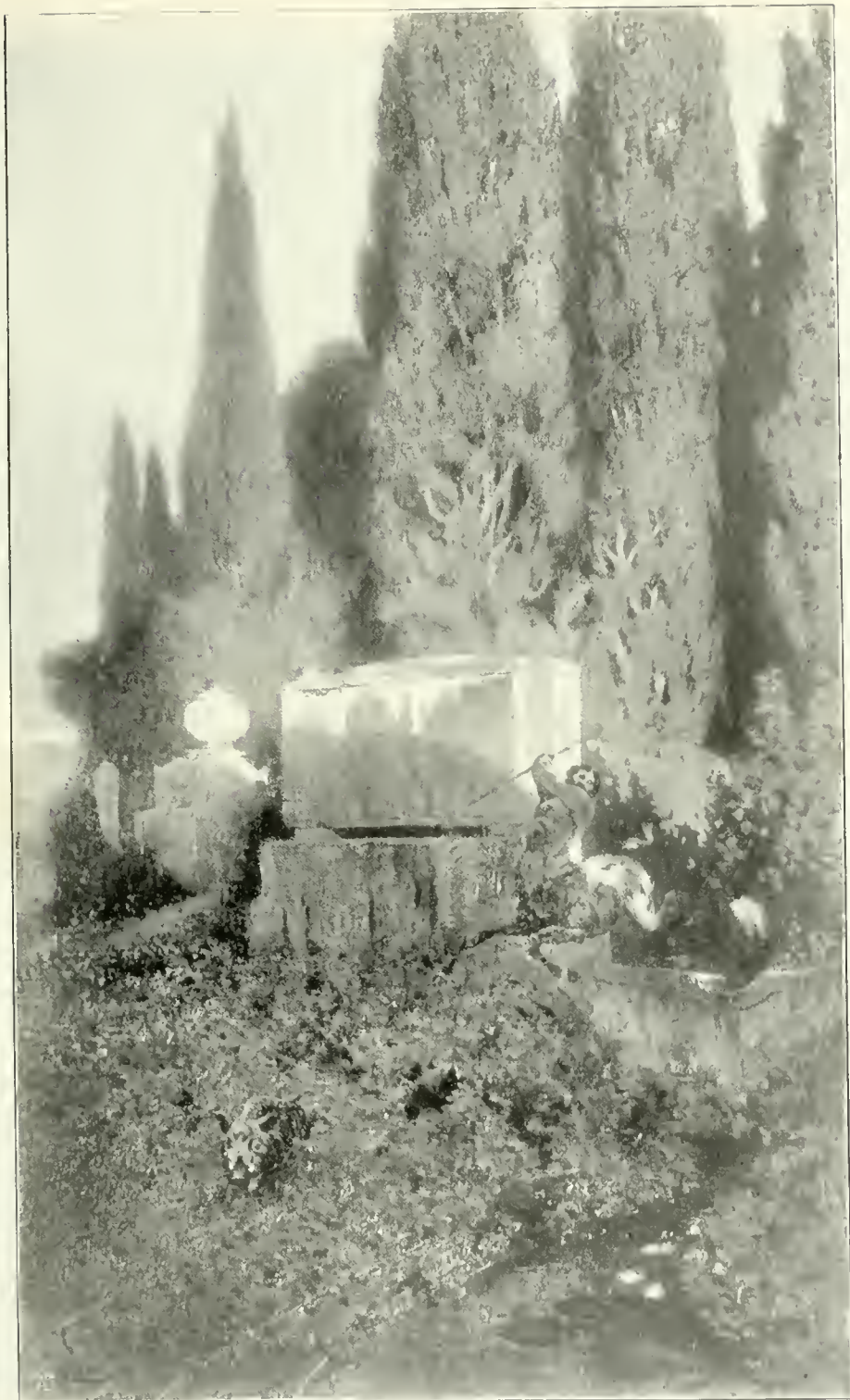
la sua pittura quasi a livello della musica. Accanto ai toni chiari, varii ed armoniosi che la misteriosa riflessione lunare mette ne' suoi quadri con tanta potenza d'incanti, si allungano le grandi ombre Rembrandtiane, leggermente sfregate di bitume, le grandi ombre trasparenti, segnate con linea bizzarra, ma con sapienza profonda ».

Per evocare la luna in tutta la potenza della fredda luce e della complessa e indefinibile attrazione che esercita così sui nostri nervi come sul nostro cuore, l'artista non si è contentato delle solite rievocazioni di studio. Egli lungamente ha vagato sotto la luna, con la matita e il suo albo. Da una tale ricerca originale di fissare le sagome

MARIO DE MARIA — FABBRICANTE DI SCHELETRI.

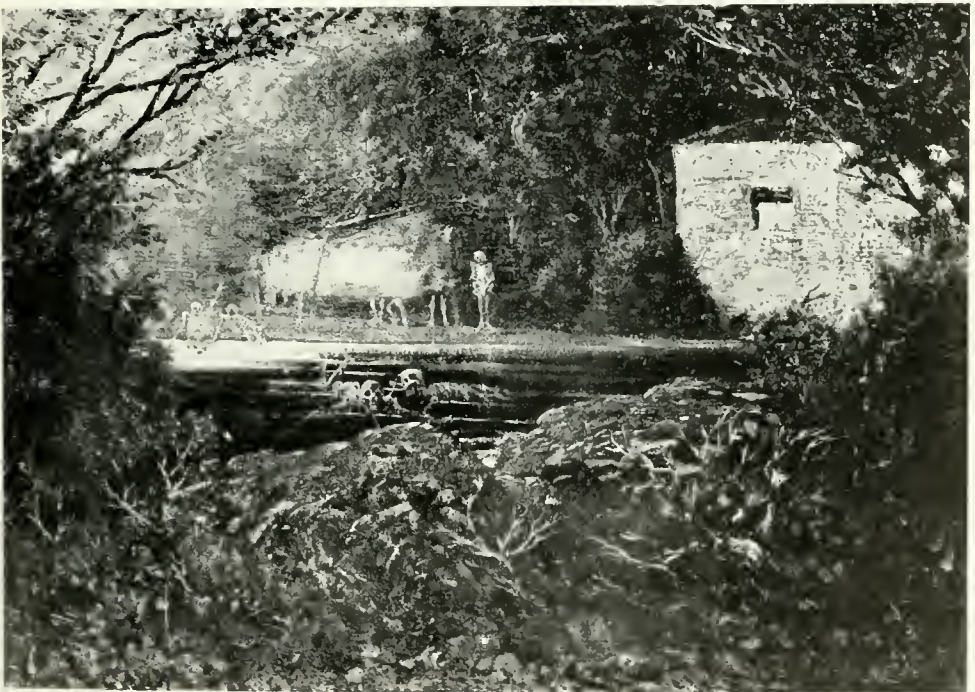
Nè certamente io credo che si potesse e si possa meglio esprimere il valore creativo delle sue fantasie lunatiche: onde la compiacenza di citarne ancora un periodo:

« La sua luna non è la solita luna impagliata, madreperlacea: la sua luna è quella che sveglia le dormenti fantasie, che trasforma il muro vecchio e corroso: è la luna trionfatrice la sera, stanca al levarsi dell'alba su le colline; è la luna fantastica, profondamente malinconica, come l'anima sua ».

estreme dei paesaggi, quali veramente ci si presentano nelle diverse fasi, egli ha potuto desumere quella nota giusta nella distribuzione delle masse chiare ed oscure. E una collezione di disegni forti o sfumati, che egli conserva con gelosa cura, è sempre lì ad attestare la preparazione sapiente e cosciente del pittore. A tal proposito, egli anzi mi ha narrato, che dimorando nel Trentino e continuando per parecchie sere nelle sue vagabonde escursioni, aveva stranamente impressionato gli abi-

MARIO DE MARIA — I CIPRESSI DI VILLA MASSIMO.

MARIO DE MARIA — LA LUNA TORNA IN SENO ALLA MADRE TERRA.
(DECORAZIONE MURALE).

MARIO DE MARIA — FINE D'UN GIORNO D'ESTATE

MARIO DE MARIA — UNA NOTTE A BERGFELD.

MARIO DE MARIA — LA SORGENTE INFETTA.

tanti di un villaggio. E perfino la polizia ne ebbe sentore, così che fu costretto a dare le più ampie giustificazioni delle sue passeggiate e del suo lavoro.

Ma per ritornare al mirabile e sintetico articolo del Conti, se io posso convenire che il nostro si ricongiunga al Rembrandt per la efficacia della espressione pittorica; non posso ritenere come definitivo il giudizio che il De Maria si riunisca pel sentimento ai romantici, di cui è l'ultimo rappresentante. Il difetto del giudizio è forse unicamente nell'anno, a cui l'articolo si riferisce. Come ho già detto, fra il 1886 e il 1887 il De Maria conquistò pubblici e critici, non solo italiani ma tedeschi ed inglesi, che non gli furono avari degli elogi più alti e meritati. E il trionfo della sua arte, non ostante che egli presentasse notevoli quadri di sole, fu specialmente per la originalità assoluta delle sue fantasie lunari. Ma dal 1887 ad oggi il De Maria ha dipinto non meno di altri cento quadri, e fra questi alcuni essenzialmente glorificatori delle sanguigne vampe de' più accesi tramonti, come il *Tramonto romano* ora alla Galleria moderna di Venezia, e gl'intensi *Cipressi di Villa Massimo* (dove

MARIO DE MARIA — ILLUSTRAZIONE PER LE FAVOLE DEL MELI (DISEGNO A CHIAROSCURO).

dal mistero verde il centauro cacciatore par che balzi naturalmente) e il *Tramonto a Napoli.* Il bozzetto di questo paese è di una consistenza vera-in fondo fra alcune cime accennanti: davanti la larga massa de' rustici casolari con la nota centrale e sostenitrice di una porta sanguigna e sgretolata.

MARIO DE MARIA — IL MULINO DEL DIAVOLO A LILIENTHAL.

mente preziosa in ogni sua minima parte; ma non meno potente è la gran tela che egli ne ha dedotta e che conserva ancora nel suo studio. Il motivo del quadro è scevro di ogni effetto panoramico: a pena il ciuffo del Vesuvio si scorge

È vero: i romantici hanno sbrodolato tiritere e languori anche su' tramonti; ma basta un solo sguardo sereno a' suddetti quadri (pur tacendo di altri, dispersi un po' per tutta Europa) per comprendere che il pittore trasfonde nelle sue tele la luce più

intensa dei tramonti, con l'ardore di un innamorato impetuoso e ben altrimenti sentimentale. Si potrebbe dire che egli è tanto classico in questi inni massimo grado dalla sincerità ed intensità del colore.

Nella quale sincera] intensità del colore egli è

MARIO DE MARIA — CHIARO DI LUNA A VENEZIA.

al sole quanto è sanamente romantico nelle animazioni lunari. Nè io saprei onestamente ripetere che un tal dissidio o contrasto di tendenze sia a scapito dell'uno o dell'altro genere: una sola potenza domina e concilia il dissidio e questa potenza preziosa è la fantasia del maestro, resa eloquente al veramente latino e pagano. Le derivazioni boeckliniane che ci vogliono vedere (e Vittorio Pica l' ha ben dimostrato) sono mere esercitazioni di spiriti vaghi di associazioni ad ogni costo. La potenza del colore è così organicamente espressa e concretata in ogni parte del quadro, che non può essere

se non la espressione esatta della visione interna dell'artista. E l'equilibrio fra l'idea e l'espressione è uno dei più sicuri caratteri del genio latino. Tale equilibrio è una risultanza ingenua delle sue fa-

MARIO DE MARIA — CAMPO S. MARIA MATER DOMINI A VENEZIA (EFFETTO DI SOLE).

coltà pittoriche, ed è così evidente anche nelle tele più strane, dove più si è compiaciuto di motivi macabri, che noi non troviamo mai questi di proporzioni dominanti nel campo del quadro. Forse bisogna solo eccettuarne quel terribile quadro realistico, ispiratogli dalle rovine romane a Terracina (città in cui egli ha pur decorato squisitamente le pareti di un caffè), dove vediamo i majali resi in tutta la grossolana loro laidezza grufolare olimpici presso i fiori dei capitelli. Ma questa composizione è essenzialmente satirica: e forse dallo scopo satirico ha ragione l'evidenza eccessiva di quei corpi obesi.

Come ho già ricordato il Balzac, così ora debbo citare il Poe, il Beaudelaire e l'Hoffmann, dalle

cui letture questo elemento fantastico si è straordinariamente rinfocolato ed animato nello spirito del De Maria. Glie ne è anzi derivato come un abito e una felice disposizione a continuarne originalmente le orme. Di qui i quattro quadri gustosissimi su i *Fraticelli dalle occhiaie vuote*, su l'*Incontro della luna e della terra* e infine su gli *Abitanti di Marte e di Mercurio*. Egli, insomma, ha voluto dimostrare che un pittore può inventare un quadro, come il poeta e lo scrittore inventano e svolgono una lor favola. Del resto, egli stava in salda compagnia con Orazio ammonitore: *Pictoribus atque pöetis Quidlibet audendi, semper fuit aequa potestas.*

Ed eccolo ad escogitare una leggenda di acuto misticismo: i frati che si cavan gli occhi per non essere menomamente distratti dalle apparenze mondane, per godere intimamente e integralmente la visione di Dio nella purezza dell'anima. E col magistero di una tecnica intensa e dei colori più sinistri che potessero accogliere e rendere i brividi della mefite e del disfacimento, egli ci presenta una

MARIO DE MARIA — LA CASA TRISTE.

mezza figura di frate, con le orbite cave: ma il suo cranio, benchè vivo, ha già le stimmate del teschio, come le hanno quelli dei suoi compagni che scendono ghignando dalla cappella illuminata

MARIO DE MARIA — " PARVA DOMUS MAGNA QUIES ".

verso il cimitero fosco di ombre e di verdi, da cui un altro frate sbuca barcollando, investito da' barbagli del crepuscolo. A questo quadro si riferisce anche *Il Prete nero di Subiaco* che ha risuscitato un cane e si avanza, seguito dallo scheletro della bestia, a ricercare il luogo di un assassinio.

Nell'incontro del nostro pianeta con la luna, si vede la gran falce del satellite dominante nel cielo fosco indistinto: la superficie del globo terracqueo è sconvolta: precipitano fiotti di acque e grovigli di cavalli e di uomini, a rifascio, paurosamente.

La iridescenza dei colori fu il punto di partenza a dipingere due ipotetici paesaggi di Marte e di Mercurio. Le due tele sono ora nella Scandinavia e non m' è riuscito vederne nè pure una qualsiasi riproduzione. Debbo perciò accontentarmi di indi-

MARIO DE MARIA — LA LUNA BATTE SULLE CANCRENE DEI MURI (VENEZIA).

MARIO DE MARIA — SERENATA A VENEZIA.

cazioni generiche. Per Marte da' più vividi e freschi riflessi dei cristalli colorati, per Mercurio dagli sbalzi più vaghi e commisti di effetti diversi della luce sui metalli tersi, il pittore ha desunto combinazioni

MARIO DE MARIA — " CONSOLATRIX AFFLICTORUM ".

complesse e armonie strane, dove i presunti abitatori, espressi nelle forme di uomini-uccelli, si aggirano incantati.

Ma dalle visioni della morte o dei mondi ultraaerei è bene tornare allo spettacolo squallido della nostra miseria. Un ampio quadro, tuttavia incompiuto, ci raffigura l'interno di un *Monte di pietà*. Povere donne seggono davanti, meschinamente ravvolte ne' loro sciall, tristemente aspettando la loro volta per offrire gli ultimi stracci all'impiegato — forse di loro non meno misero — che scrive e scrive al lume delle lampade, mentre gli altri poveretti già si allontanano per la scala esterna: il giro continuo della povertà vi si illumina con una osservazione profonda della realtà. È questo forse il solo gran quadro dove le figure sieno trattate con molta larghezza e nelle condizioni attuali della loro solida preparazione a tempera permettono di osservare la sicura industria del De Maria nella preparazione delle tinte, nella loro applicazione su

la tela, a cui pare sieno, più che saldate, immedesimate, finchè non scenderanno anche su quelle masse ora dissonanti le mirabili velature degli olii che vi aggiungeranno l'armonia della vita e del mistero.

L'attività del De Maria non è solo limitata, come comunemente si conosce, dalla evocazione dei sinistri fantasmi lunari e dal roggio fiammar del sole sugli alberi e sulle mura sgretolate. Marius Pictor ha dipinto anche ventagli ed acquarelli con visioni più serene di pace e di luce. Un acquarello del 1884 ci rappresenta *Una giornata di scirocco a Sestri Levante*. Una chiesetta corona una scala stretta fra due siepi. E l'aria afosa par che opprima le piante e il povero prete che sale.

Di una intonazione più luminosa è un *Crepuscolo* in piazza S. Marco (egualmente esposto a Roma nel 1889). Nell'ombra che già occupa i portici delle Procuratie si accendono le prime botteghe, ma un vivo riflesso di tramonto anima gli angeli e le cupole della basilica veneziana.

Fra i ventagli, non si può tacere quello che ora è conservato a Roma gelosamente dal chiaro prof. Adamo. È dipinto ad olio su raso, ed appartiene al genere de' ventagli non destinati ad aleggiare sugli sbadigli di una bella bocca, ma da ammirarsi in cornice nel mistero di un salotto. Il pittore ne è entusiasta, anzi lo proclama il suo capolavoro. Io sinceramente non l' ho potuto vedere nelle migliori condizioni di luce, ma ne sono rimasto intimamente commosso per la suggestione profonda e sottile. Vi è tutto il raccoglimento e il mistero del crepuscolo ne' desolati orizzonti dell'agro romano. Una donna prega innanzi a un tabernacoletto e la luce della lampada è più dolente a contrasto degli ultimi guizzi del tramonto; guizzi sinistri che pare affrettino a destra il povero gregge all'ovile.

MARIO DE MARIA — CHIARO DI LUNA — I MONACI DALLE OCCHIAIE VUOTE (LEGGENDA FANTASTICA).

Ora io dovrei anche dirvi di *Marius Pictor* (come

anche si piace firmare per evitare strane confusioni avvenute all'estero in ispecie) quale disegnatore e architetto. Ma non posso superare di più i limiti di un articolo. Del resto l'evoluzione della sua arte non si è ancora compiuta; e basterebbero a persuadercene le larghe serie di studii, di profonda e sempre varia intonazione, che egli riporta annualmente dalla dimora estiva ne' dintorni di Brema. Qualche saggio ne abbiamo già ammirato nell'ultima Mostra veneziana; ma altre e maggiori sorprese l'infaticabile artista ci prepara, dalle quali anche i più restii e i più ciechi saranno persuasi e convinti che la potenza e la originalità del De Maria sono decoro altissimo della moderna arte nazionale e solido affidamento che i suoi paesi non temeranno le ingiurie del tempo o i capricci della moda.

ROMUALDO PANTINI.

MARIO DE MARIA NEL SUO STUDIO.

ARTE RETROSPETTIVA: LA REGGIA MANTOVANA.

I.

LA Reggia Mantovana appartiene ai monumenti di cui una gran parte di pubblico ignora la esistenza. Mantova oggi non attrae come nell'epoca del Rinascimento, cui la Reggia deve il suo vero essere; è una città dimenticata, come Ravenna, Ferrara, Urbino; ed è visitata dagli storici e dagli artisti i quali, studiato e veduto le sue bellezze accumulate, van filosofando sulle vicende delle cose umane or liete or tristi. Un certo stupore coglie chi visita la Reggia Mantovana e sa che questo edificio è un monumento d'arte del XV e XVI secolo; poichè, al presentarsi sulla piazza Sordello, la Reggia non conferma l'età dell'arte che ho detto. Le linee del Palazzo, col porticato gotico, le finestre bifore, la cimasa merlata, sospingono il pensiero al Medioevo; all'età in cui in Italia sorsero una quantità di Palazzi Comunali i quali formano non piccolo titolo di gloria artistica nazionale. E tutta la piazza Sordello orienta, a così dire, il pensiero su altra via che non sia quella del Rinascimento; e la piazza venne tutta trasformata dal tempo, nè ci mancava che il monumento ai Martiri di Belfiore, per iscolorirne il carattere. Dico così perchè questo monumento è troppo al disotto di ciò che dovrebbe rappresentare, lo spirito di un pugno d'eroi degni di Roma antica; e qui, collo sfondo del Palazzo, rosseggiante nelle sue linee severe, il monumento appare ancor più meschino di quanto in sè non sia. Or voi che

MANTOVA — PIAZZA SORDELLO COLLA REGGIA MANTOVANA.

amereste di aver un'idea della piazza, qual era nel Rinascimento, ai tempi in cui il tesoro dell'arte si andava accumulando nella Reggia, voi non avete che ad osservare un quadro della Galleria Crespi a Milano opera del Morone, quadro prezioso per essere un documento autentico di questa che fu una delle piazze più insigni d'Italia.

La piazza come il Palazzo e tutta la Reggia subirono delle tristi vicende, nè importa essere iniziati ai misteri stilistici per accorgersene; la facciata del Palazzo fu ammodernata; così in questi tempi di mania restauratrice, lo stato presente della facciata eccitò ad esplorazioni e ad uno studio di ricomposizione che io vidi in una Sala della Reggia dopo averlo veduto in una delle Relazioni Annuali che pubblica l'Ufficio Regionale per i monumenti lombardi. Sussidio altissimo a cotale ricomposizione poteva essere il quadro del Morone in cui la facciata è minutamente dipinta, ma chi fece lo studio, si affidò segnatamente alle traccie esistenti sulla facciata, traccie di finestre, piccole, minute, quasi feritoie, rispetto a quelle che oggi si vedono.

Limitandomi a parlare di ciò che si vede sulla piazza, debbo dire che il Palazzo, fatto fabbricare da Guido Bonaccolsi sul cadere del XIII secolo (l'attuale facciata dico), è ben lungi dall'essere quello vetusto di cotal epoca; la Dinastia Bonaccolsiana atterrata, nel 1328, dalla Gonzaghesca, diede il modo, a quest'ultima, di imprimere le traccie della sua esistenza anche ai principii del Palazzo che, mercè i Gonzaga, divenne la Reggia di cui vo' trattare. Gli studiosi di questa parte di storia ci insegnano che, sostanzialmente, il primo piano risale alla costruzione dei Bonaccolsi e il secondo parla, se così posso esprimermi, dei Gonzaga, vogliosi di trasformare in qualche guisa il Palazzo; la cui facciata, anche nella prima metà del XV secolo, ricevè dei lavori.

* * *

Il lettore, visto la facciata di piazza Sordello ed entrato di sotto l'agile porticato, nella Reggia.

REGGIA MANTOVANA — UN CORTILE.

tosto riceve un contrasto vivo di impressioni, perchè il Medioevo si arresta, nella Reggia Mantovana, all'esterno; nell'interno la scena cambia e vi impera il Rinascimento; un posto assai considerevole vi occupa pertanto lo stile dell'Impero; stile che va presentemente riacquistando la simpatia degli storici e degli artisti.

Intanto l'artista e lo storico, visitando la Reggia Mantovana, debbono apparecchiarsi ad entrare in pieno Rinascimento; e se non sono informati che parecchie opere della Reggia da qui esulavano all'estero, e non sanno dello stato disastroso di alcune parti del Palazzo, è meglio che, fino da ora, io accenni questi due fatti che rattristano il pensiero. È meglio, dunque, avvertire subito che la Reggia Mantovana in certe sale è una ruina, e la storia del suo attuale disastro non darebbe poca materia allo scrittore che ama la verità; e la verità è questa: che la Reggia Mantovana, fra gli edifici storici e artistici d'Italia, fu uno dei più abbandonati e formò quasi direi una « questione nazionale » anche per la responsabilità morale del Governo. Ricordo che uno dei primi ad alzar la voce fu il senatore Gio. Morelli ed uno dei primi a iniziar de' lavori fu il Minghetti, durante uno dei suoi periodi ministeriali (1876), e qualcosa si fece allora e si farà, benchè i fondi a disposizione siano una povera cosa di fronte all'ampiezza della Reggia e alla gravità dei danni. Nè io mi riferisco ai dipinti i quali, da anni e anni, ormai figurano nelle Gallerie estere, a Parigi, a Londra, a Monaco; questi è impossibile ricuperarli; mi riferisco alla decorazione fissa delle sale, ai soffitti lignei, agli stucchi figurativi e ornamentali. E ci vuol altro che dichiarare la importanza storica e artistica de' monumenti come avvenne per la Reggia Mantovana (1887), ci vogliono dei denari per conservare siffatti edifici. — Innegabilmente fra il passato non lontano e il presente ci corre quanto fra il giorno e la notte, ma non sono moltissimi anni che alcune parti della Reggia erano ancora affittate dal Demanio; ed un luogo, detto la Cavallerizza, era subaffittato, ancora di recente, ad una lavandaia dal Ministero della Guerra, ed il quartiere del Paviglione è pochissimo che venne tolto ai privati ed a motivo dello stato miserando dei tetti, l'acqua infiltratasi, anni sono, intaccò un soffitto di Lorenzo Costa, ed un crollo tremendo si ebbe d'un pittorico lacunare opera di Ferdinando Galli Bibbiena e d'un soffitto ligneo pitturato da Giulio Romano; e la Sala degli Sposi, il gioiello della Reggia, si trova in un locale occupato dall'Archivio di Stato, nè si è riesciti a liberarnela ad evitare

REGGIA MANTOVANA — PARTICOLARE D'UN AFFRESCO NELLA SALA DEGLI SPOSI. (MANTEGNA).

pericoli e renderne la visita più comoda. Perciò la Reggia, a motivo della taccagneria governativa, frazionata e ridotta in minute parti, perdè l' unità del suo assieme di palazzi, cortili e giardini. [1]

II.

Un grande pittore ed una donna virtuosa e bella s' impongono allo storico e all' artista che studia o visita la Reggia Mantovana : Isabella d'Este e Andrea Mantegna. [2] Isabella d'Este vive circondata dallo splendore delle sue virtù e dalla sua dottrina in quelle sale, in quei cortili, in quei giardini. Che fosse bella ce lo dice un ritratto del Tiziano; che virtuosa, l'assieme della Reggia. Isabella figlia di Ercole I, duca di Ferrara, sposò di 16 anni, nel 1490, il quarto marchese di Mantova, Francesco Gonzaga, e visse in comunanza intellettuale coi più chiari ingegni del suo tempo. I lavori del Braghirolli, dell'Intra, del D'Ancona, del Bertolotti, senza parlare de' precedenti, specie delle ricerche del D'Arco, e mettendo in forte evidenza le indagini più recenti del Luzio e del Renier, lumeggiano la personalità della Marchesa, la quale a noi interessa specialmente per essersi giovata di artisti come il Mantegna, il Costa (che si recò a Mantova, cacciati i Bentivoglio da Bologna [1507] e occupò nella Reggia il posto del Mantegna), il Perugino, il Giambellino, Giancristoforo Romano, il Francia, Leonardo. Ed anche Michelangiolo fu in relazione pare direttamente con Isabella d'Este, e fa ricordare il Cupido che gli venne attribuito e uno è dato a Prassitele, cioè fa ricordare i due Cupidi posseduti dalla Marchesa a Mantova, uno dei quali oggi, nel Museo d'Antichità di Torino (almeno taluno vuole che si tratti d'uno dei Cupidi di Mantova), è un'impostura moderna essendo del Cinquecento.

Nè è arbitraria l'affermazione che la Marchesa sia stata in relazione con Leonardo, chè questi nel 1500 trovavasi a Mantova e ivi abbozzò il ritratto d'Isabella e avrebbe dovuto dipingere per lo « studiolo » di cui parlerò. N'esiste una lettera del 1501.

L' Yriarte, [1] che studiò la relazione d' Isabella

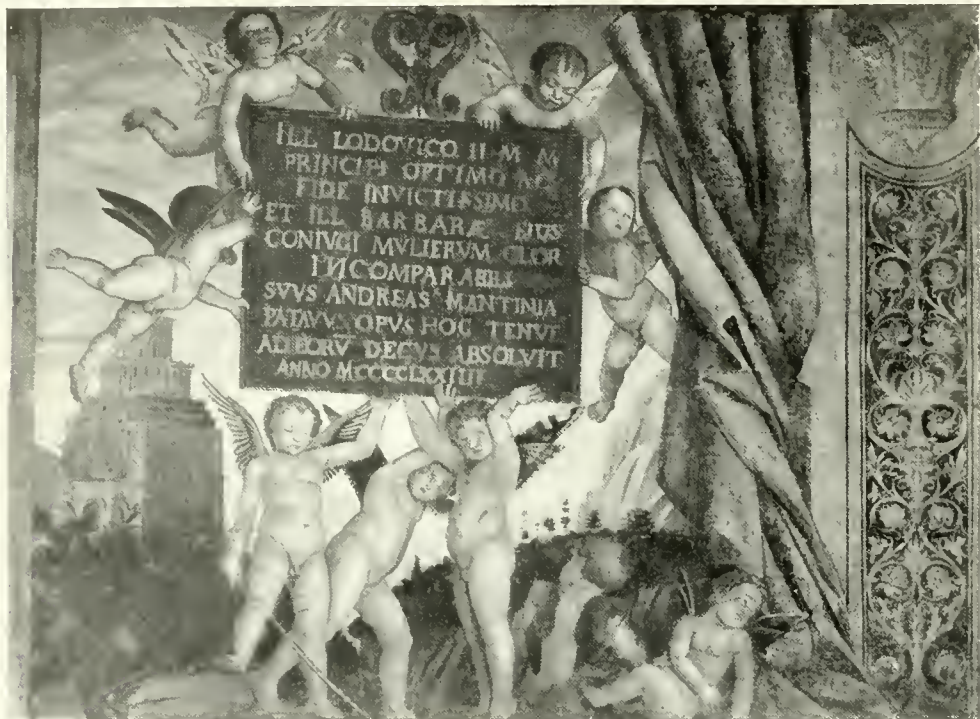
[1] Una volta il Molmenti alla Camera deplorò, a proposito della Reggia Mantovana, che alcuni locali di essa si usassero per pubblici uffici e deposito di bozzoli, dando importanza a un fatto, senza alcuna importanza, perchè al deposito di bozzoli si accordava talvolta il portico, e si erano concessi alcuni locali terreni per l'Ufficio dei Pesi e Misure, locali che anche al tempo dei Duchi servivano a simili usi. Piuttosto alla Camera doveva dirsi, allora (mi riferisco a vari anni sono) che era indecoroso il non pensare al Salone degli Arcieri ridotto in pessimo stato; indecoroso che si lasciassero come sono sale di Manto, de' Capitani, de' Marchesi, de' Duchi; indecoroso che si dasse in affitto il cortiletto d'Isabella d'Este, indecoroso che la Cavallerizza, concessa all'Autorità Militare, fosse stata subaffittata a una lavandaia; indecoroso che i lavori ben principiati ai freschi del Mantegna e ai Gabinetti del Paradiso, si fossero abbandonati. Ciò doveva dirsi alla Camera.

[2] Sul Mantegna v. *Emporium*, vol. X, p. 358; e su Isabella d'Este, vol. XI, p. 344.

[1] *Gazette des Beaux Arts* 1895-96.

REGGIA MANTOVANA — BUSTO DI UNA PRINCIPESSA. (LORENZO OTTONI).

REGGIA MANTOVANA — BUSTO DI UNA PRINCIPESSA.

cogli artisti del suo tempo, mise in luce la infinita premura della Marchesa nel ricercare gli artisti e i mezzi più propri ad ornare la sua Reggia. Amante della classicità, Isabella teneva in grande considerazione Giancristoforo Romano, il quale acquistava per lei cose d'arte e d'antichità e le fece un ritratto, una medaglia, verso l'anno 1500, una vera bellezza. Scorrendo dunque le attinto Isabella, dalla famiglia regale da cui escì, anzi dalle due famiglie di cui intellettualmente riassume gli amori e le tendenze, il culto ad ogni forma di bellezza; e suo marito, Francesco Gonzaga, uomo ardito, voglioso di lotta, amante delle armi come Isabella della bellezza e della virtù, orgoglioso così da turbarsi se altri si fosse considerato coraggioso e forte più di lui, per uno di quei singolari

REGGIA MANTOVANA — AFFRESCO NELLA SALA DEGLI SPOSI. (MANTEGNA).

pagine che riguardano la nostra Marchesa e le sue relazioni cogli artisti, si resta sorpresi dall'attività di questa donna, la quale offre un luminosissimo argomento a sostegno dell' influenza atavica, fonte di buoni o cattivi costumi, in questo caso, fortunatamente, di eccellenti. Chè Isabella ricevè dal lato del padre esempio altissimo di cultura intellettuale; dal lato della madre, Eleonora d'Aragona, lo stesso. Sta bene : i tempi volevano a questo modo, e le case regnanti si circondavano di bellezze troppo spesso insultanti la miseria dilagante al di fuori. Ma io, qui, constato dei fatti, non scrivo della critica sociale; ed i fatti mi insegnano aver contrasti comuni nel Rinascimento, allato del suo spirito guerresco, conservò l'animo sensibile alla cultura; ed egli stesso, colto, impresse al proprio regno uno slancio che invano si cercherebbe in quello di Federigo, suo padre. Una celebre medaglia di Sperandio ne lo rappresenta qual era, tutt'altro che simpatico (1496); più fine appare nel ritratto che ci ha lasciato il Mantegna del « capitano illustre » umilmente inginocchiato davanti la Madonna della Vittoria al Louvre (1496). Nè io vo' insinuare che il Mantegna abbia illeggiadrito i lineamenti di Francesco Gonzaga nel quadro della Vittoria, per viltà cortigianesca, chè il quadro fu

dipinto in memoria del trionfo di Francesco Gonzaga sui Francesi, al Taro (1495), pel qual trionfo Mantova ebbe, oltre il quadro, la chiesa della Vittoria. Comunque, l'aspetto del nostro condottiero non fu leggiadro, e nel volto fu repellente; lo che al contatto di una donna sì nobile come la sua, questa trae novella luce di virtù dalle durezze del marito. Ma donna, quindi creatura ambiziosa e fragile, potè sopportare qualsiasi sacrificio per la gloria di veder il marito andar trionfando e aggran-

REGGIA MANTOVANA — SOFFITTO NELLA SALA DEGLI SPOSI. (MANTEGNA).

è attestato, oltrechè dalla medaglia di Sperandio, da un busto in terracotta, nel Museo di Mantova, opera anonima potentissima. Di fronte a ciò, è difficile il non ammettere che la Marchesa abbia trovato nella convivenza col marito le soddisfazioni cui essa aveva diritto; tuttavia fu Isabella una dolce e santa moglie ed una madre piena di cuore, e se il Marchese non potè spogliarsi delle proprie asprezze dendo la potenza e la influenza del proprio Stato; ed egli, assorto nelle arti della guerra, ebbe il contrapposto nella moglie, dedicata quasi totalmente alle arti della pace, e le due attività si resero necessarie ambedue; perocchè la sorte delle armi fu indispensabile sussidio alla fioritura del potere gonzaghesco, affermatosi, per ciò che ci concerne, nella bellezza della Reggia Mantovana.

Quanto ad Andrea Mantegna, egli è uno di quei maestri che poggiano si alto nel cielo dell'immortalità, che basta pronunciarne il nome, perchè l'animo si empia d'ammirazione. [1] Non si può dire che sia stata la Marchesa a invitare il grandissimo maestro a Mantova, chè la Sala degli Sposi, l'unico solenne ricordo del pittore vicentino nella Reggia Mantovana, precisamente nel Castello, è anteriore all'entrata, nella Reggia, di Isabella (1490). Il Mantegna, difatti, si trovava in relazione colla corte gonzaghesca dal 1458, e la Sala degli Sposi che, secondo il Cavalcaselle, sarebbe stata una sala da pranzo, fu eseguita dal 1465 al 1474 per ordine di Luigi III Gonzaga, avo del marito d'Isabella.

Comunque, le pitture di questa sala costituiscono uno dei punti più salienti dell'arte italiana e dal lato storico hanno un profondo valore. I soggetti concernono fatti gonzagheschi, e le scene animate da ritratti di principi nonchè da ritratti d'uomini illustri, il Poliziano, Leonbattista Alberti, alcuni membri della famiglia di Pico della Mirandola pare e il Mantegna stesso, dirigono il pensiero ai famosi cicli di pitture che abbelliscono, a Firenze, la cappella Brancacci al Carmine ed il coro di S. Maria Novella. È la stessa luminosa via che condusse il Masaccio e Domenico Ghirlandaio a pitturare le immortali imagini dei loro affreschi, la stessa via, dico, che condusse il Mantegna a fissar con linee ed espressioni vive le sue composizioni della Sala degli Sposi. Quivi, allato dei quadri gonzagheschi, in cui la profondità della pittura impressiona il maestro, quasi scherzando, fe' il soffitto con figure ed angioletti ad un balcone, e parte in piedi sulla cornice al di qua del balcone stesso e uno o due colla testa infilata imprudentemente in un anello del parapetto, ma tale scherzo va unito ad una enorme audacia; un'audacia che a quei tempi, solo l'autore del Cristo morto, a Brera, poteva permettersi, essendo permesso di scherzare colle difficoltà,

[1] Nel vol. X, p. 359 dell'*Emporium* venne pubblicato il ritratto di Andrea Mantegna, medaglione bronzeo creduto di Sperandio da Mantova ma di Andrea Cavalli, ornamento capitale della cappellina del Mantegna, nella basilica di S. Andrea a Mantova, i cui affreschi sono stati restaurati, ai nostri giorni, in un modo che non può lodarsi.

Il busto o medaglione del Cavalli è un'opera di altissimo pregio. Chi va a Mantova a visitarne le bellezze e si dimentica di questo busto, dovrebbe far un secondo viaggio apposta, per andarlo a vedere. Il De Fabriczy lo attribuì erroneamente al medaglista mantovano Bartolomeo di Virgilio Meglioli.

REGGIA MANTOVANA — " DIOMEDE CON PANDARO ", AFFRESCO NELLA SALA DI TROIA. (GIULIO ROMANO).

REGGIA MANTOVANA — " IL CAVALLO DI LEGNO COLL'ASTUTO SIMONE ", AFFRESCO NELLA SALA DI TROIA. (GIULIO ROMANO).

soltanto agli spiriti alti. Questo motivo non cadde senza che altri ne raccogliessero i frutti. Nella stessa Reggia Mantovana, a pianterreno, nella medaglia di un soffitto, si vede svolto lo stesso motivo, più modestamente, opera forse dello stesso Mantegna; e il medesimo motivo esiste in due luoghi a Ferrara, in una sala a terreno nel palazzo ora Scrofa-Calcagnini, opera lungamente attribuita a Benvenuto Garofalo, ma di Ercole Grandi († 1535) e nel Seminario, opera del Garofalo († 1559). Nè accenno l'uso fatto del motivo mantegnesco dagli affrescanti del Secento.

Disgraziatamente la Sala degli Sposi in parte è in cattivo stato, e si riferisce alla iniziativa del Minghetti l'opera di ripulitura di questa sala, col principio di alcuni restauri nei Gabinetti del Paradiso; principio che ebbe una troppo breve continuazione perchè potesse rasserenare gli amici dell'arte.

Il Mantegna eseguì un altro ciclo di pitture senza il concorso di Isabella, e questo onora ancor più la Reggia. Dissi onora, ma debbo dire onorava, come dovrò dire lo stesso dei quadri dal Mantegna dipinti per uno dei Gabinetti di Isabella.

Come la Sala degli Sposi, così il Trionfo di Cesare, che oggi si ammira ad Hampton Court e decorò una delle sale attigue al salone più vasto della Reggia Mantovana quello di Manto, questo Trionfo dico fu eseguito prima che giungesse, a Mantova, Isabella, ed il maestro che aveva inalzato un monumento alla pittura affrescando la Sala degli Sposi, volle superar sè stesso, pitturando questo glorioso poema che, diviso in nove parti, è un duplice trionfo: quello dell'effigiato e quello dell'effigiatore. Chè nelle imagini, le quali compongono il poema, rivive la gravità romana, la superbia militare, lo sfarzo imperiale, e il lungo corteo del Trionfo sembra la esaltazione della potenza latina e il frutto di questa potenza. Non è il pittore quindi che dipinge facendo sfoggio della sua agilità di pennello, è il pensatore che sceglie i tipi appropriati al suo soggetto, è l'osservatore che li circonda di accessori convenienti al suo fine, è l'artista insomma, che incanta, facendo rivivere un mondo lontano con profondità e solennità a un tempo.

Non credo che un artista latino, dovendo rappresentare il Trionfo di Giulio Cesare, avrebbe composto un assieme più profondo di questo; nemmanco col pensiero volto alla scultura eroica romana, ai bassorilievi degli Archi di Trionfo e delle Colonne Onorarie, ai bassorilievi dell'Arco di Tito o della Colonna Traiana, riesco a attenuare l'impressione che fecemi il corteo di Hampton Court. Vidi il gigantesco lavoro, dopo aver ammirato, alla *Na-*

tional Gallery, il Trionfo di Scipione, tempera a chiaroscuro che prepara a intendere e valutare il ciclo d'Hampton Court. E in questa tempera la quale è, anch' essa, una ricostruzione del Mondo Antico, il merito che emerge dal poema d' Hampton Court si delinea nettamente e per l'affinità del soggetto e per la eccellenza con cui il Mantegna univa la realtà vivente alle convenzioni storiche. Il Mantegna non rianimò quindi il mondo latino a danno della vita; e contemperò la esattezza dei tipi coi diritti dell'anima. Perciò i quadri mantegneschi, di soggetto romano, sembrano scene vissute dal pittore; e le ricostruzioni storiche, opere artificiose e gelide, non eccitarono mai tanto rispetto quanto il Trionfo di Cesare. E bisogna veder questo ciclo volendo parlare convenientemente del Mantegna, se no non si può dire di conoscere tale maestro, come non può dire di conoscere Piero della Francesca chi ignora i suoi freschi in S. Francesco d'Arezzo, Luca Signorelli non avendo visto le sue pitture nel Duomo di Orvieto, Benozzo Gozzoli ignorandone il ciclo del Camposanto di Pisa e Raffaello non conoscendone le Stanze.

Accennai i Gabinetti d'Isabella e primamente quello che il Mantegna e altri pittori decorarono di quadri oggi esulati da Mantova; lo studiolo « a presso la Grotta ». Esso venne confuso dall'Yriarte con un Gabinetto del Paradiso e il Museo di Kensington fu trascinato nella confusione dall'Yriarte stesso, che attribuì al Gabinetto del Paradiso, riprodotto in rilievo nel Museo londinese, i quadri fatti per « lo studiolo di Corte Vecchia. Tale constatazione, fatta dall'ing. Patricolo e da me nello *Studio* di Londra, induce a discorrere del come la Marchesa trattava gli artisti. Ma è doveroso indicare, avanti, il quartiere od i Gabinetti del Paradiso, bellezza squisita della Reggia, che la Reggia deve all'iniziativa di Isabella, come le stanze di Corte Vecchia.

REGGIA MANTOVANA — SOFFITTO LIGNEO E POLICROMO.

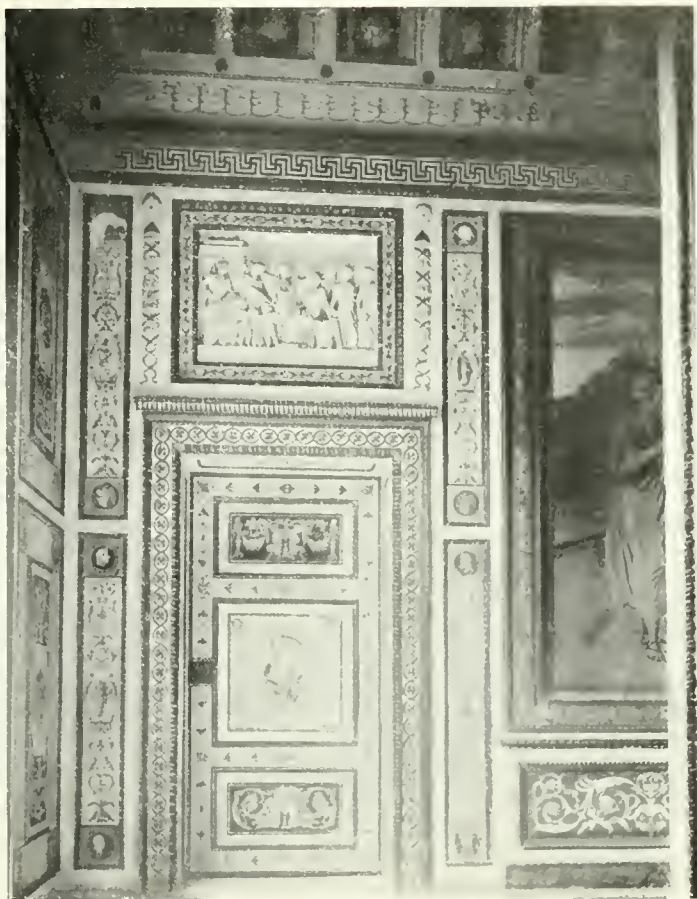
Il quartiere del Paradiso fu detto così perchè dalle sue finestre si gode lo stupendo panorama della campagna declinante verso il Po; e quivi l'anima della Marchesa vive, e tutto parla del gusto e dei

dolori di questa dolcissima donna più di qualsivoglia altro documento. *Nec spe nec metu!* questo motto che fu la divisa d'Isabella, si legge quivi nelle stanze da lei abitate, ove i motti e il simbolismo s'intrecciano, motti e simbolismo svelati da Paolo Giovio, l'eminente storico e raccoglitore di una celebratissima galleria di ritratti. In questo Gabinetto, che abitò la Marchesa dopo il Castello e la Corte Vecchia e dove si spense († 1539), lo sguardo è attratto oggi dalla finezza dei soffitti lignei e dalla bellezza troppo esaltata d'una porta con medaglioni, paragonata alle sculture di Desiderio da Settignano e di Matteo Civitali. E la porta, semplice e rivestita di marmi, si credè di Giancristoforo Romano (taluno la volle del Sansovino) che ne avrebbe dato il disegno (1506 circa), ma è di Tullio Lombardo. Questi Gabinetti che ci parlano della Marchesa nel lungo periodo di vedovanza e di abbattimento, sono, perciò, il contrapposto morale alle stanze di Corte Vecchia, dette anche della Grotta, ove Isabella visse i dì giocondi della sua esistenza, sposa e regnante, e essi dicono che le alterne vicende della vita non sviarono le tendenze estetiche della Marchesa; chè se belli sono i Gabinetti del Paradiso, belle furono le stanze della Grotta, di cui pochissimo resta di tutto ciò che ne constituì lo splendore. Lo studiolo « a presso la Grotta » ne fu il gioiello; e questo ebbe, dunque, vari quadri, due d'Andrea Mantegna, due di Lorenzo Lotto, oggi al Louvre, uno del Perugino, pure al Louvre, e quest'ultimo, la Lotta dell'Amore colla Castità, svolto con moltissime figure in un fondo alberato e montuoso, è una novella espressione dell'anima dolce del pittore. Esso eccita, io dissi, a raccogliere notizie sul modo con cui Isabella trattava gli artisti, cosa invero curiosa e modo non bello. E pare che la Marchesa conoscesse soltanto di fama il Perugino, cui scrisse la prima lettera nel 1497, anno in cui si era rivolta a Leonardo, dal quale ricevè una fredda risposta. Isabella ricorse ad uno dei suoi soliti intermediari, cui si affidava per incarichi artistici, Lorenzo da Pavia residente in Venezia, che invitò ad

REGGIA MANTOVANA — SOFFITTO LIGNEO E POLICROMO.

informarsi se il Perugino era morto o vivo (chè a que' giorni era corsa la voce che fosse morto) e essendo vivo, come si augurava, gli chiedesse un quadro pel suo « studiolo ». La risposta è ignota, so che diversi anni dopo Isabella era ancora in faccende per lo stesso quadro e ne scriveva a Giovanna da Montefeltro figlia del Duca d'Urbino, ma inutilmente, tanto che, nel 1502, scriveva una nuova lettera, questa volta a Francesco Malatesta, e il quadro così dava luogo ad un epistolario lunghissimo raccolto dal Braghirolli nel *Giornale d'Erudizione Artistica*. Il più bello è, ossia il più brutto è che Isabella imponeva il soggetto e lo schema delle composizioni; cose fastidiose da irritare anche un artista come il Perugino il quale, talora, preferì la scorciatoia del guadagno alla via soleggiata dalla virtù. Nè tuttociò onora Isabella, perchè l'alto intelletto suo doveva dirle che gli artisti non vanno seccati con imposizioni di nessun genere; e se mai oggi, qualcuno, affissandosi a questo cattivo esempio, credesse di mettere fra un artista e sè la propria volontà, questo qualcuno e' sappia che i veri artisti non subiscono imposizioni e solo la lotta per la vita può costringere ad accettare incarichi di quadri o statue a rime obbligate, ma l'artista che accetta tali condizioni si condanna a non fare opera d'arte ma di mestiere. Nè ho detto dei particolari minuziosi, infiniti, dettati da Isabella

REGGIA MANTOVANA — PORTA MARMOREA NEL QUARTIERE DEL PARADISO. (TULLIO LOMBARDO).

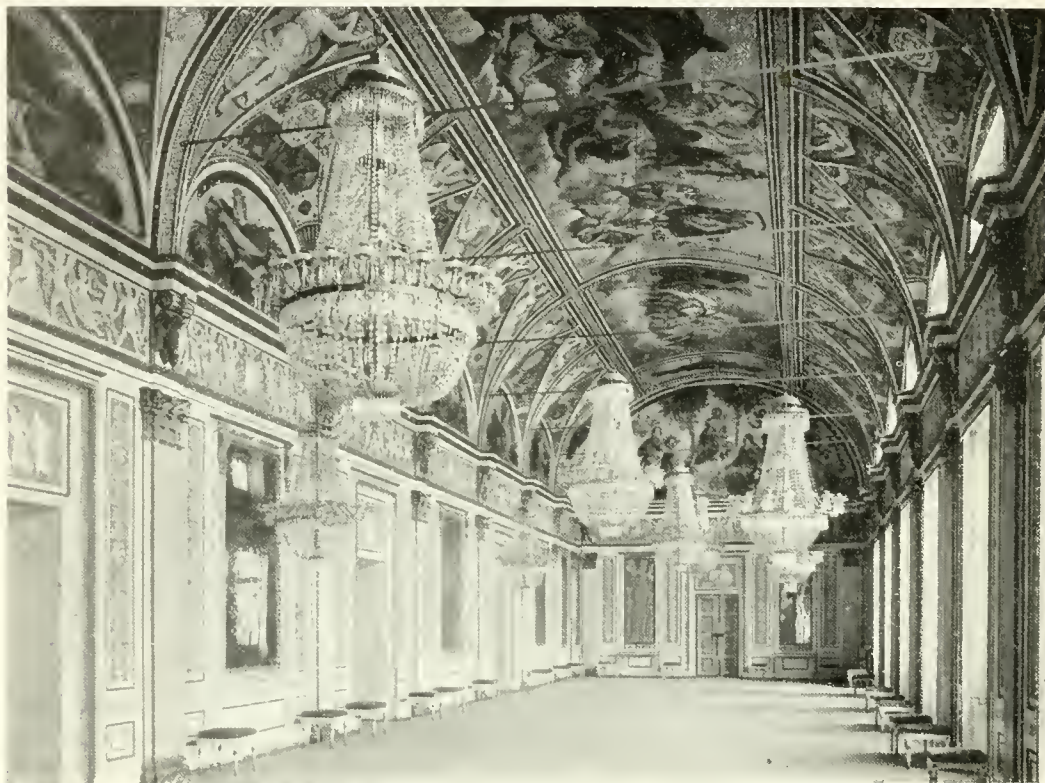
al Perugino, coll'aggiunta che ove il pittore non potesse mettere tutte le figure indicate dalla Marchesa, ne escludesse, ma le essenziali dovessero restare; e, comunque, ei non dovesse aggiungere nulla di suo. Ripeto: tutto ciò mostrerà la cultura di chi ordina, ma la Marchesa che teneva in alta agli artisti. Al Mantegna dovevano seccare più che al Perugino le imposizioni letterarie di Isabella, ma questa di nessun altro artista si mostrò sempre tanto soddisfatta, quanto del Mantegna. Non mi sono mai occupato d'indagare se il genio del Maestro abbia esercitato tale influenza su la Marchesa,

REGGIA MANTOVANA — DECORAZIONE PARIETALE NELLO STILE DELL'IMPERO.

considerazione il Perugino, doveva accorgersi del suo proprio controsenso; controsenso, per noi, spiriti liberi, educati ad una estetica che l'arte non fa schiava di nessuno. In breve: non v'è molto da stupirsi che la Marchesa non sia rimasta contenta del quadro.

Deve ritenersi che Isabella abbia trattato il Mantegna allo stesso modo? Forse. Era la sua abitudine. Letterata ed esteta, la Marchesa si imponeva da inceppparne i desiderii e costringerla ad accettare, per riverenza, ciò che il Mantegna le dava; o, sivvero, se Isabella non fu sempre sincera col nostro Maestro. Potrebbe darsi che la Marchesa abbia trattato il Mantegna come Leonardo cui, avendo chiesto un dipinto, dichiarò che si sarebbe rimessa totalmente « al suo arbitrio » [1]. Il dipinto era destinato

[1] Luzio, *Dei Precettori di Isabella d'Este*, Ancona, 1887, p. 36.

allo « studiolo », ove il Mantegna per ordine cronologico e di merito deve aver trionfato, e dico per ordine cronologico, perchè gli altri pittori furono tutti incaricati dei quadri rispettivi *da unirsi a quelli del Mantegna*. Così scrive la Marchesa, sotto la cui penna ricorre spesso la citazione del Parnaso e di Minerva trionfante sui vizi, cioè ricorrono i due Pinacoteca di Brera, e la Lussuria e l'Ozio vi sono rappresentati in imagine e il loro significato traspare così bene, che Isabella dovè fare ben altra accoglienza a questo quadro, di quella che fece successivamente a quello del Perugino.

Isabella tentò di aver anche due quadri del Zorzi da Castelfranco, detto popolarmente il Giorgione,

REGGIA MANTOVANA — GALLERIA O SALA DEGLI SPECCHI. (ANTON MARIA VIANI).

quadri del Mantegna. Essi che erano finiti nel 1497, oggi sono al Louvre come il dipinto del Perugino e, fra i due, preferisco il secondo popoloso e vago con uno sfondo campestre su archi leggiadramente costruiti di verdura. La dea della castità e protettrice delle giovani donzelle, ricevè dal Mantegna le linee d'una bella ed alta figura, la più interessante della composizione, nella quale una corona di genietti è un amabile complemento di bellezza e tenerezza. In un'estremità del dipinto una figura ricorda il citato e famoso scorcio di Cristo nella e ebbe de' lavori dal Giambellino. A questi si attribuì un ritratto della Marchesa confondendolo con uno del Francia, come il Braghirolli confuse un quadro del Giambellino, ordinatogli dal fratello della Marchesa Alfonso d' Este, con un quadro di Domenico Veneziano; si trattava di un *San* Domenico.

III.

Due altri ragguardevoli artisti attirano gli sguardi di chi visita la Reggia Mantovana; sono Giulio Pippi detto Romano ,ossia Giulio Romano (1499-

†1546) e Francesco Primaticcio (†1570); il primo. pittore ed architetto, seguace e familiare di Raffaello, lavorò a Roma e a Mantova, il secondo lavorò a Mantova e al Castello di Fontainebleau. Giulio Romano fu adoperato da Federigo Gonzaga, ultimo dei marchesi che die' molto lavoro agli artisti, e la Reggia, mercè lui, si arricchì del quartiere detto di quindi la importanza di quelli che ci ricordano Isabella d'Este, i quartieri del Paradiso e di Corte Vecchia o della Grotta, e questi vari luoghi della Reggia sono come i due volumi di una stessa opera che tratta dei caratteri artistici di due epoche differenti, la prima delicata e passionale, la seconda decorativa. E spirito altamente decorativo possedè

REGGIA MANTOVANA — REFETTORIO O SALA DEI FIUMI. (GIORGIO ANSELMI).

Troia nel 1530 e successivamente nel 1535 di quello della Mostra. Giulio, come a Firenze il Vasari suo contemporaneo nel Palazzo Vecchio, Giulio a Mantova si trovò a capo d' una legione d'artisti e creò una scuola. Creò una scuola dipingendo nella Reggia e nel Palazzo del Te, lungi dalla Reggia, ricordante molte cose decorative che quivi si vedono, svolazzi ornamentali specialmente, ed in un certo tempo occupò tutti gli artisti e artefici che aveva Mantova: affrescanti, stuccatori, figuristi. I quartieri di Troia e della Mostra, nell' epoca loro, hanno Giulio Romano, sia che dipingesse figure sia che disegnasse capricci ornamentali. Nel dipingere figure Giulio, nella Reggia, attinse a Omero e a Virgilio, ed affrescò delle scene concernenti la guerra troiana, una poderosa figura di Giove nella Sala dei Capitani, e nella Sala di Troia, pronto a fissar le immagini colle delizie del colore, egli produsse un ciclo non profondo ma altamente decorativo. La Reggia Mantovana è ornata molto anche di quel genere di pittura detta « a grottesche » che le cosiddette Terme di Tito, rivisitate, secondo il Vasari,

dai discepoli e seguaci di Raffaello, rimisero in luce nelle Loggie Vaticane. Cotal genere si mostra alquanto monotono a Mantova, dove lo svolazzo è sempre lo stesso, il colore produce le solite varianti e la mente di rado cambia i suoi capricci; ma gli amatori delle grottesche, se vogliono acquistare un'idea di ciò che le grottesche possono dare, non debbono dimenticare le decorazioni della Reggia Mantovana, che si completano con quelle che ornano il Palazzo del Te.

Nè ho discorso degli stucchi del Primaticcio, due Gabinetti, principalmente, che sembrano una visione e sono una realtà. Il Primaticcio nel quartiere di Troia si ricorda come stuccatore del Salone di Manto, indicato quale il più vasto della Reggia, il più vasto e il più imponente con affreschi del XV secolo, alcuni irremissibilmente perduti, e con istucchi di gusto romano opera del Primaticcio degna di uno dei maggiori stuccatori dell'epoca di Tito e di Traiano. Sopra gli stucchi, certi festoni con aquile spiritosissime, si allarga nel Salone di Manto un bellissimo soffitto ligneo e colorito, in malessere, come tanti altri intagliati che cuoprono varie sale di questa Reggia Mantovana, per illustrar la quale, non una Rivista ed un solo articolo occorrerebbe, ma un volume. Perchè potrebbe chiamarsi il Vaticano di Mantova la Reggia; ed è facile sperdersi nella sua rete di saloni, sale, gabinetti scuri e luoghi bassi, alcuni tanto bassi che un uomo di taglia comune, quasi, non vi può star ritto.

Perchè, fra tanto lusso di dimensioni ampie, vi si trova un quartiere amenamente dedicato ai Nani e questo, costruito apposta per i Nani della Corte, forma una delle bizzarrie della Reggia Mantovana. La quale, spogliata come è di tutto il corredo mobiliare onde era adorna nei tempi in cui era abitata, turba il pensiero, come dichiarai da principio. Varie sale sono bensì ancora corredate di mobili, ma appartengono a quelle che oggidì meno interessano; la Sala degli Specchi, specie di Panteon Mantovano, col ritratto di Virgilio, Sordello, Pomponazzo, il Castiglioni, lo Spagnuoli, il Folengo; ed essa primeggia per sontuosità, la serie di sale che formano un terzo nucleo della Reggia Mantovana, quello dei quartieri ducali ove emerge Anton Maria Viani, architetto e pittore cremonese. Questi lavorò a Mantova alla fine del XVI secolo, ed è un artista meno noto di quanto non si meriti; come un altro pittore a lui anteriore cui la Reggia Mantovana e Mantova, tutta quanta, deve alcune opere: Lorenzo Leonbruno. È poco noto anche Giorgio Anselmi che nel 1775 affrescò il cosiddetto Refettorio o Sala dei Fiumi. Dissi che le sale ancora arredate sono quelle nello stile dell'Impero, che ricordano, a Mantova, la presenza del vicerè Eugenio di Beauharnais, il quale abitò una parte della Reggia Mantovana e la ammobiliò nel gusto dei primi del secolo appena spento. E si conservano bene alcuni ornamenti complementari d'addobbo come gli arazzi rappresentanti gli Atti degli Apostoli, seconda edizione dei celebri arazzi di Raffaello, fatti eseguire dal cardinale Ercole Gonzaga a Bruxelles. Questi arazzi posseduti dalla chiesa palatina di S. Barbara, nel 1776, passati alla Reggia Mantovana, vennero destinati al quartiere Verde detto dell' Imperatore in onore di Giuseppe II o degli Arazzi, in memoria del celebre ciclo, il quale si conserva oggi non nella Reggia ma a Vienna, nel quartiere privato dell' Imperatore; a Vienna ove gli arazzi furono mandati nel 1866 per essere esposti momentaneamente e vi si tengono tuttora. I responsabili di ciò sono ahimè! insensibili alle voci che nel Parlamento e fuori del Parlamento italiano, protestano contro questo scarso rispetto all'altrui proprietà. Ma pare che le cose della Reggia Mantovana abbiano le ali: e alle opere notate che hanno esulato da Mantova, aggiuntivi i quadri degli Imperatori dipinti da Tiziano per la Sala degli Imperatori ora a Londra come il Trionfo di Cesare, ecco un'altra serie di quadri colle ali; un ciclo del Tintoretto a Monaco, narrante alcune gesta gonzaghesche, destinato, anch'esso, a render viepiù sontuosa la Reggia, ove i quadri, che sono otto, si trovavano ancora nel 1665. Il ciclo sarebbe stato eseguito dal Tintoretto in due volte, corrispondenti a due speciali incarichi, uno di data ignota, l'altro no, ed i quadri avrebbero bisogno di essere nettati perchè ridipinti e coperti di uno strato di polvere che ne nasconde il vero essere.

Così scrive il De Fabriczy, il quale racconta che quei quadri vennero obliati e abbandonati lungamente nei magazzini della Pinacoteca di Monaco.

Ed io colla mente volta a questo ciclo in cui parmi vedere la disinvoltura del Tintoretto, a questo ciclo già dato alla scuola dell'insigne maestro, mi sento richiamato alla Reggia Mantovana da un'arte che vale quella del Tintoretto e, quasi direi, ne è la corrispondente, da due busti di principesse dati al Bernini e degni di questo che fu il Michelangiolo del Secento. Uno di essi, quello di maggiori

dimensioni che coll'altro nel 1898 doveva essere spedito a Roma alla memorabile mostra Berniniana, riconosciuto per opera d'un Lorenzo Ottoni, è una scultura superba possentemente decorativa ed è un busto portentoso nel suo costume pittorico. Esso forse ha il potere suggestivo del cielo di Monaco che ancora non vidi e vedrò, forse, prima che la maggior parte dei lettori i quali hanno avuto la bontà di seguirmi, visitino la Reggia Mantovana.

ALFREDO MELANI.

REGGIA MANTOVANA — " SOGNO D'ANDROMACA „, AFFRESCO NELLA SALA DI TROIA. (GIULIO ROMANO).

ALCUNE NOTIZIE SUI PIÙ CELEBRATI ARMAJUOLI MILANESI.

SOPRAPETTO DELL'ARMATURA DI ADOLFO SCHWARZENBERG.
(Dal *Waffenwesen* di W. Boeheim).

MENTRE il piccone continua a demolire le antiche case di via Armorari e di via Spadari nel vecchio Milano, non sarà discaro ai lettori dell' *Emporium*, se io qui riassumo le notizie, che m'è stato possibile racimolare, attorno agli artefici, i quali per tre secoli (dal XIV al XVII) battendo, in quelle oscure botteghe, corazze, celate e spade di squisitissima fattura, seppero rendere il nome italiano, e quello milanese in particolare, stimato e invidiato dalle altre nazioni.

Nelle strade degli *Armorari* e degli *Spadari* il lavoro dei battitori d' armi e di corazze fu sempre fervente e n'è prova il fatto che dopo la battaglia di Maclodio (1427), la capitale lombarda in pochi giorni potè fornire armi ed armature per quattromila cavalieri e duemila fanti!

In quel torno di tempo, del resto, una fabbrica di armature godeva già di vasta reputazione. Vo' dire quella di Tommaso Missaglia († 1469). Questi fu, difatti, l'artefice (1450) di quella superba armatura, ora conservata nel Museo di Vienna, che appartenne a Federico di Siegreichen (1425-1476), della quale qui riproduco un modestissimo schizzo, non essendomi stato possibile averne la fotografia.

ARMATURA DI EMANUELE FILIBERTO - OPERA DI GIO. PAULO NEGROLO.
(Dal *Waffenwesen* di W. Boeheim).

Di questo eccellente artefice il signor ing. Motta ha trovato notizie nell'Archivio Notarile di Milano, le quali rimontano al 29 giugno del 1430.

Missaglia sarebbe un soprannome, mentre il cognome sarebbe Negroni; ciò che fa supporre essere i Missaglia, se non della stessa famiglia, almeno parenti dei Negroli, pure da Ello, dei quali dirò in seguito.

* * *

Maestro Antonio Missaglia, figlio di Tommaso, fu armajuolo dei duchi Francesco e Galeazzo Maria. Come il padre suo, era nativo di Ello, in que' di Lecco; aveva bottega a Milano, in via degli Spadari, dove prima delle demolizioni del novembre passato (1901) esisteva la cosidetta *Malastalla*, nella quale si ammirava ancora un capitello con su inciso in rilievo l'insegna, simile alla marca di fabbrica, di questo celebrato maestro del Quattrocento e che qui riproduco.

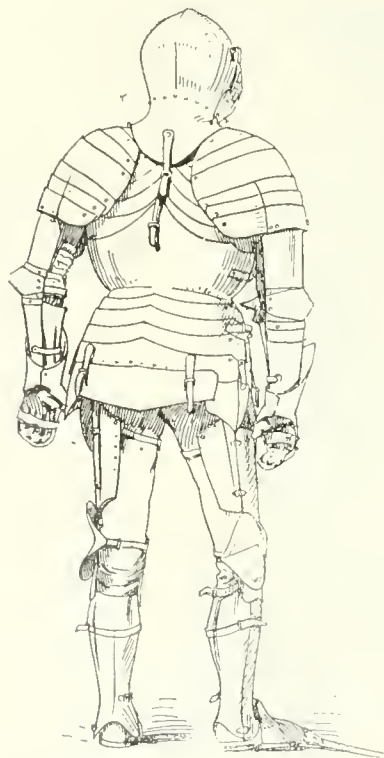
A questa insegna il Boeheim attribuisce l'anno 1380; ma io credo che l'ottimo archeologo tedesco sia incappato in un errore d'una cinquantina di anni, giacchè il primo documento, nel quale si faccia menzione dei Missaglia, rimonta solamente al 1430. Ma ciò poco importa; a me basta constatare che la fabbrica Missaglia nel 1430 era fiorentissima e le sue armature ricercate anche fuori dello Stato di Milano da principi e da privati.

Ed invero, nel 1436 Tommaso Missaglia sceglieva a suo pro-

ARMATURA DI ROBERTO SANSEVERINO — OPERA DI ANTONIO MISSAGLIA.

MARCHE DI TOMMASO MISSAGLIA.

MARCHE DI ANTONIO MISSAGLIA.

curatore Gaspare de Zugnio, milanese, per *esigere quanto gli spettava* nelle parti di Catalogna, Gallizia ecc. e nel 1456 (14 maggio) la Corte di Roma faceva domanda ad Antonio Missaglia di armature per le sue milizie. In una, nota di lavori per la casa ducale (1464 a 1466) è ricordato questo artefice per le armature date per l'andata a « marito de la Ill.ma Madona Ipolita (con Alfonso « duca di Calabria nel 1465) che sua Sig.ria dono « in summa per tutti suprascritti de anni 1464- « 1465-1466 come apare per loro boletini ». — « Ite. per tante Arme date alo Ill. Sig. Ducha « (Galeazzo Maria prima della morte del duca Fran- « cesco) per la sua andata de Franza (con una « schiera d'uomini d'arme in ajuto di quel Re). — « Ite, per la Illustr.ma Madona duchessa per Arme

ARMATURA DI FEDERICO SIEGREICHEN (RETRO). OPERA DI TOMMASO MISSAGLIA.
(Dal *Waffenwesen* di W. Boeheim).

fece dare ad uno frate de sancto Francisco per la Croxata et ali Ill. Filippo-Sforza-ludovico-A- schanio (il cardinale) et Otavio fioli di S.a per duch. 180, » ecc. [1].

Un decreto di Bona (di Savoja) reggente, e Galeazzo Maria, del 1466, ordina il pagamento di lire 20.000 ad Antonio Missaglia per cento armature degli uomini d'arme ducali. E, da una lettera da *Abiate* (Abbiategrasso) *sexto Junij 1469,* firmata *Cichus* (il Simonetta), si apprende che fu fatta donazione ad Antonio Missaglia « *de Molendino super* « *Naviglio Martesane apud Sanctum Angelum* ».

Nel 1471 (4 giugno) il Missaglia risponde al duca Galeazzo Maria a Pavia, che manderà colà un suo

ALTRE MARCHE DI ANTONIO MISSAGLIA.

lavorante per prendergli la misura della sua armatura, e che gli manderà le venti armature richieste.

Del 1472, invece, esiste uno strumento (del 15 giugno) di vendita fatto dalla Camera ducale a

MARCHE DEI FRATELLI DA MERATE.

M.ro Antonio Missaglia di parte dei feudi di Canzo e di altre terre della Corte di Casale, nel quale si legge: « proseguendo (il Missaglia) l'impresa di quella ferareza risulterà grande honore al Stato ed assai utilitate al entrate oltre la comoditate di subditi in quella parte ».

MARCA DI FILIPPO E GIACOMO NEGROLI.

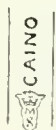
MARCA DEI FRATELLI NEGROLI.

[1] Di questo e di altri duecento e più documenti rintracciati sugli armajuoli di Milano, daremo ampia ragione l'ottimo architetto Moretti ed io in una prossima pubblicazione, intorno alla quale lavoriamo da qualche tempo.

ALTRA MARCA DI FILIPPO E GIACOMO NEGROLI.

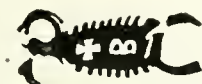
Del successivo 1473 riproduco una lettera ducale diretta ad Antonio Missaglia. — Ricevute queste, volemo ne mande le Armature de D. Alfonso » (d'Aragona, duca di Calabria, nel 1494 re di Napoli; morto nel 1495) « et similm.te ne mandi « una coraza fornita como saria per la persona de « Marchino de Abiate (Abbiategrasso), un poco più « agiata (comoda) per non fallire et insieme con « la coraza manderai quattro elmetti, et altrettante

MARCA DI FEDERICO PICCININO.

« Arnese, et schienere ad cio se ne troua conveniente ala n.ra volunta et q.ste tutte cosa fa « che siano qui domane per n.ro piacere se.za fallo, « per executione del quale mandarai ancora doy « ma.gri pratich. de Armare.... perchè non glintervengha alcuno dubio te mandiamo un mullo per

MARCA DI PIETRO CAINO.

« portarne le dicte Armature. Ex Viglo (Vigevano) xxvij No.br. 1478. preterea ne manderay una « Armatura compijta ecc. Arnese schienere et elmeti vt. s. che verisimilmente siano boni per Alexino n.ro Reazo (ragazzo) Dat. vt. s. ».

* * *

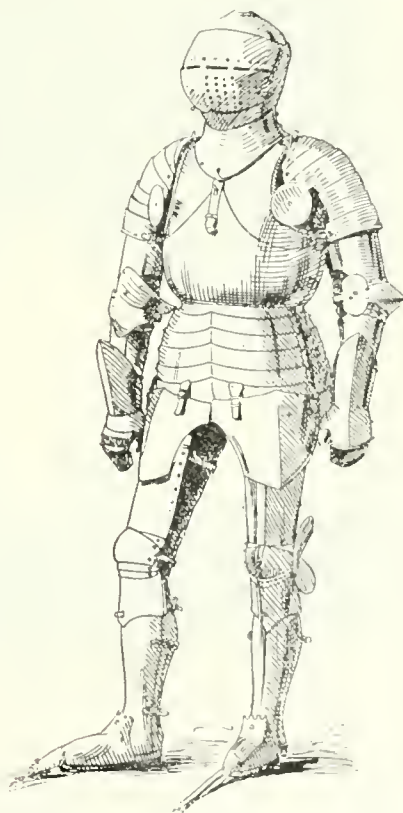
Le ultime notizie su questo illustre armajuolo, il quale fu una indiscussa e vera gloria milanese, si

MARCA DELLO SCORPIONE — RITENUTA MARCA MILANESE DEL SECOLO XVI.

MARCA DI ANTONIO PICCININO.

hanno in una supplica agli Ill.mi Principi Bona e Galeazzo per il suo forno e maglio del ferro (del quale aveva trovato la miniera) in data: « *Ex Mediolano die XIII Aprilis 1480* ».

Antonio Missaglia ebbe due figli, essi pure fabbricanti di armature, e ciò lo si apprende da una

MARCA DI ANTONIO E FEDERICO PICCININO.

supplica, senza data, che dice: « *Cabrino Missaglia* « da Ello armarero figliolo del vostro sempre fidelissimo servitore *Missaglia* maestro d'arme,

ARMATURA DI FEDERICO SIEGREICHEN (DAVANTI). OPERA DI TOMMASO MISSAGLIA.

« cittadino de Milano che lui e *Zohanpetro* suo fratello si obbligorno in Napoli ecc.... supplica di poter rimpatriare, ecc. ».

Di Antonio Missaglia do qui il disegno della splendida e originale armatura appartenuta a Roberto Sanseverino conte di Gajazzo (1487) battuta verso

ARMATURA DI ALESSANDRO FARNESE — ATTRIBUITA A LUCIO PICCININO.

Pare che la supplica fosse fatta dal padre, Antonio, e se non da lui, certo quando egli era ancora in vita. (*Arch. St. di Milano, Sez. Stor. Mil. Fabbr. d'armi e d'armature*).

il 1480 e conservata nel Museo imperiale di Vienna.

La casa di via Spadari, messa a nudo dalle odierne demolizioni, intorno alla quale la critica ha sollevato grande romore, fu proprio la casa dei

Missaglia? Non c'è dubbio. Lo provano i documenti rinvenuti e i frammenti di pitture scoperte, che non sono, come scrisse un giornale milanese,

Anche questo sarà illustrato e documentato nel lavoro a cui attendo in collaborazione dell'egregio architetto Moretti.

ARMATURA DI ALESSANDRO FARNESE — ATTRIBUITA A LUCIO PICCININO

simboli cervellotici di un dilettante di astronomia; bensì le imprese sforzesche, e specialmente le imprese del cardinale Ascanio Maria protettore dei Missaglia.

* * *

Un *Bernardino di Antonio,* milanese, fu armajuolo della Repubblica di Firenze dal 1492 al 1512. Questo Bernardino era forse figlio di Antonio Mis-

ARMATURA, I MASSIMILIANO I — RITENUTA OPERA DELL'ARTEFICE MILANESE BERNARDINO CANTONI.

saglia? Sebbene non abbia rintracciato documenti che me ne rendessero certo, ho motivo di credere che lo fosse per una serie di ragioni e di induzioni, delle quali faccio grazia al lettore per non menarlo inutilmente per l'aja

Daniele da Castello è il nome di un altro celebrato armajuolo milanese del Quattrocento. Di lui, però, si sa solamente che operò con molto onore verso il 1475. Io ritengo che questo Daniele sia il capostipite dei numerosi artefici di metalli « *da Castello* o *Castelli* », uno dei quali fuse quella meravigliosa grata in bronzo che si ammira dietro il dipinto dell'altare delle reliquie nella Certosa di Pavia (1629).

* * *

IL MENDRISIO - SPADARO IN MILANO. S. CHRISTOFERO

è la marca di uno spadajo milanese di molta fama soprannominato il Mendrisio, dal paese nativo, e che teneva bottega nell'antica strada di San Cristoforo sulla fine del secolo XV e il principio del XVI.

Ma più noti furono i *Fratelli di* o *da Merate*, i quali da Milano verso il 1495 andarono a stabilirsi ad Arbois in Borgogna, indottivi probabilmente da qualcuno di quei gentiluomini che da Francia venivano a Milano per apprendervi l'arte della scherma. — Dalle celebrate fabbriche dei Merate sortirono armi ed armature di gran pregio segnate con le marche che qui riproduco.

* *

Il Morigia, a pag. 493 della *Nobiltà di Milano*, parla di un *Gio. Antonio Biancardi* che « fu il « principale armajuolo nò solo di Milano, ma anco « della nostra Italia, e fu inventore di molti secreti « in quella professione, essendo da Prencipi molto « stimato ». Questo Biancardi, da non confondersi con Lodovico dello stesso casato al servizio dei Negrolo, battè specialmente corazze tra il XV e il XVI secolo. Ma fra gli artefici milanesi due maggiormente si distinsero nella fabbricazione delle armi difensive. Il primo posto appartiene alla famiglia dei Negrolo o Negroli, la quale operò in Milano sino dallo scorcio del XV secolo.

Questa famiglia di intelligenti e abilissimi artefici era scesa, come i Missaglia, da Ello. La notizia più antica che si ha sui Negrolo, però, non risale oltre il principio del secolo XVI. Eccola: « Fasi

« fede per Noi Dohanieri de Ripa chome Bernar-
« dino et fratelli de Negroli armaroli Milanesi hanno
« consegnato in Dohana Balle quattordici de Ar-
« mature bianche cioè pecti docento et de tucto
« ne ha pagato la Dohana chome appare li nostri
« Libri. Ripa 24 nov.is 1513 — le quali Balle
« sono state condocte a Ripa sopra la Barcha di
« Jolij Francesco di porto venere Pandolfo della
« Casa e comp.° Doanieri di ripa e ripetta ». (*Arch. St. Mil. Milit. Fabb. Armi e Armature. Sez. Stor. Racc. spec.*).

Da questa notizia si deduce che i Negrolo erano assurti a buona fama di artefici eccellenti di armature, se la loro officina già nel 1513 era tanto accreditata da spedire in una sol volta *docento pecti* fuori dello Stato di Milano. Però, non è temerario opinare che al principio del sedicesimo secolo due e non una fossero le famiglie Negrolo (benchè della medesima origine) che fabbricavano armature in Milano. Difatti nell'anno 1513 *Bernardino et fratelli Negroli Milanesi* assegnano nella *Dohana quattordici Balle di armature bianche* e ne pagano il dazio di uscita. Ma nell'albero genealogico ricostrutto su documenti sincroni da quella elevata mente, che mi fu maestra, del compianto Angelucci non si legge il nome di questo *Bernardino*, nè di alcuno dei *fratelli*, che sono detti proprio *milanesi* e non da Ello.

Filippo, figliuolo di Luigi, nominato in questo alberetto, non può essere l'artefice sommo e perfetto che battè le armature per l'imperatore Carlo V, poichè questo Filippo scrisse chiaro nei suoi lavori: PHILIPPUS JACOBI e non ALOISII, come dovrebbe essere. Di più ci fa noto, l'alberetto, che il padre di Filippo aveva due nomi JACOBUS PHILIPPUS, ciò che non permette in alcun modo di supporre che questo nome doppio rappresenti due persone distinte, ammettendo l'omissione per parte del sommo artefice di un ET tra i due nomi, poichè tutto il resto della iscrizione è al numero singolare; laddove, ammettendo la dimenticanza della congiunzione, appresso vi sarebbero tre errori grammaticali di seguito (*Angelucci*). Ma per togliere ogni dubbio su questo argomento, è qui opportuno ricordare la scritta di una celata aperta, conservata nella collezione del *Belvedere* in Vienna (sala III, n. 212), che dice: PHILIPPIS NEGROLI JAC. F: MEDIOLANENSIS. OPUS. MDXXXII.

Il Filippo Negroli o Negrolo, del quale si legge il nome nell'alberetto ricostruito dall'Angelucci, non fu,

LA MEDESIMA ARMATURA, VISTA DI DIETRO

quindi, armajuolo, sebbene vivesse nel 1561. Mentre il Filippo Negroli, corazzajo, fa l'ultimo lavoro assieme al fratello, o con i suoi fratelli, nel 1541, dopo il quale anno non se ne ha più notizia alcuna.

La famosa borgognotta cesellata appartenuta al- dai documenti dell'archivio generale di Simancas, riportati a pag. 110 del Cat. dell'Arm. R. di Torino dall'Angelucci. — Quindi io ritengo che quella borgognotta sia una contraffazione dei lavori del sommo Negroli, contraffazione tedesca, perchè nel

SCUDO APPARTENENTE ALL'ARMATURA DI FRANCESCO MARIA DELLA ROVERE — OPERA DI FILIPPO NEGROLI.

l'imperatore Carlo V (Arm. Real. Madrid, n. 2323 Cat. Marchesi) attribuita al nostro Filippo Negroli non è, o almeno può non essere opera sua; perchè, sebbene bellissima, il lavoro è di minor pregio di quello riconosciuto all'artefice milanese, e perchè la scritta, la quale ricorda i nomi degli artefici, è diversa da tutte le altre, come è facile rilevarlo sec. XVI molti furono gli armajuoli di Germania i quali copiarono le migliori opere italiane e le segnarono con le marche « falsificate » dei nostri celebri maestri.

Oltre Filippo, che su tutti emerse, altri membri della famiglia Negroli ebbero fama di valentissimi nel fabbricare armature. Di *Bernardino* fa menzione

il documento inedito sopra riportato (1513); Domenico fu il capostipite della famiglia Negrolo da Ello, alla quale appartennero: a) Luigi, il quale andò sposo a Orsina della Croce e che nel 1537

SCUDO APPARTENENTE ALL'ARMATURA DI ALESSANDRO FARNESE, ATTRIBUITA A LUCIO PICCININO.

abitava nella parrocchia di S. M. Segreta, presso porta Vercellina; b) Nicolò, il quale nel 1527 serviva la Corte milanese; c) Battista; d) Alessandro; e) Francesco; f) Gian Ambrogio; g) Filippo (quello dell'alberetto?); h) Gian Paolo; i) Hieronimo, vissuti tutti tra il 1492 e il 1562.

Di Domenico Negroli ho trovato notizia nell'esame dei maestri armajuoli e lavoranti in un processo per subornazione di operai per farli andare fuori dello Stato. Da questo esame risulta che tra i « Magistri omnes ab hipotecis (*apotheci*) armorum », chiamati pel giorno 28 agosto 1492, è segnato: « Dominicus de Negrolo et ejus Nepos ».

Filippo era figlio di Giacomo e fratello o padre di Giovan Paulo. Ne *La Nobiltà di Milano* (1595) il Morigia, già citato, ricorda soltanto Filippo con

le seguenti parole: « Filippo Negroli merita lodi « immortali perchè è stato il principale intagliatore « nel ferro in rilievo e di basso rilievo, il che se-

RIGANTINA E CELATA DEL DUCA FRANCESCO MARIA DELLA ROVERE — OPERA DI FILIPPO NEGROLI.

« guitarono due suoi fratelli. Questo virtuoso spi- « rito ha fatto stupire il re di Francia, et Carlo « Quinto imperatore pe' suoi veramente meravi- « gliosi lavori in armature, celate e rotelle miraco- « lose ».

Che poi *questo virtuoso spirito* fosse figlio di Giacomo, si deduce dalle scritte sulle armature del 1539, anno in cui Giacomo morì, o era morto poco prima; mentre invece nel 1533 Giacomo marcava i prodotti della sua officina in qualità di capo della fabbrica.

A Giovan Paulo Negroli si attribuisce con ragione l'armatura equestre di Emanuele Filiberto (Arm. R. di Torino, Cl. II, Ser. B, n. 4), poichè ai 27 di settembre del 1561 detto artefice mandava al

duca *tre armature* e ai 25 del successivo novembre *due rotelle* pel compimento delle armature suddette. oro, con nodi di Casa Savoja, figure e fogliami colorati di viola cupo come i filetti e quella specie

ARMATURA DI EMANUELE FILIBERTO ATTRIBUITA A DOMENICO NEGROLI.

Quest'armatura equestre, compiuta, è di acciajo a bande brunite alternate da altre adorne, su fondo abbassato ad acqua forte, camosciato e messo a di frangia ad archetti che le mettono in mezzo. Non è tanto ammirabile per l'ornato, quanto per la eleganza delle forme di ciascuna sua parte e

per la finitezza della esecuzione. (*Angelucci*. Cat. 1890).

ARMATURA COMPLETA DI FERDINANDO CONTE DEL TIROLO — OPERA DI G. B. SERABOGLIO.

* * *

Le opere più note di Filippo Negroli sono la *celata* e la *brigantina* di Francesco Maria I, duca di Urbino (1508-1538) conservate a Vienna nella sala III del Belvedere al n. 212. La *celata*, a mo' di testa umana, è simile a quella conservata al n. 2316 dell'Arm. R. di Madrid; la rotella dell'imperatore Carlo V (Arm. R. Madrid, n. 990); l'arma-

tura di questo imperatore (ibid. n. 2316); scudo detto della Minierva (sul quale taluni critici sollevarono dubbi); *celata* alla borgognona dell'imperatore Carlo V (ibid. nn. 1166 e 2323).

ARMATURA COMPLETA DI MASSIMILIANO I — RITENUTA OPERA DELL'ARTEFICE MILANESE BERNARDINO CANTONI.

* * *

Nello stesso tempo in cui la famiglia Negroli assurgeva a fama di abilissima nella fabbricazione delle armature, dall'officina « AL SEGNO DEL CORALO », uscivano armi d'ogni specie reputatissime.

* * *

Di *Giovan Pietro Figino,* che fu pure del tempo dei Negroli, il Morigia scrive: « Dirò adesso come « Gio. Pietro Figino merita molte lodi, perchè egli « è stato il primo inventore della nobilissima virtù

UNA FINESTRA DEL PRIMO PIANO DELLA CASA DEI MISSAGLIA.

« dell'arte dell'azzimina, et fu tenuto da' Prencipi « in molta stima, dove con l'opere sue eccellenti « ha immortalato il nome suo e dato gloria alla « nostra patria in quella virtù (1540). »

L'arte squisita dell'agemina, a vero dire, anche a Milano era praticata prima che il Figino *la inventasse* ed è quindi certo che il Morigia scrisse di questo artefice in modo iperbolico, forse perchè sui colleghi seppe assurgere a bella e invidiata fama pei suoi lavori di fattura delicata e squisita.

E non meno del Figino si distinsero in seguito nell'agemina *Bartolomeo Piatti*, il quale, secondo il Morigia, « dopo il Ficino trovò molte inventioni « in questa virtù »; e *Bellino Ferrante* (1570) e il Ghinello, che a mio giudizio superò tutti in valentia. E me lo conferma anche il Morigia allorquando scrive: « Ma sopra tutti quei ch'or vivono « (1619) nell'arte dell'azzimina il primo luogo si « deve dare a *Martino* detto il *Ghinello*, perchè « egli vien stimato dagli huomini giudiziosi di tal « professione eccellentissimo. E però merita molte « lodi, benchè *ci siano altri milanesi valenti in tal « professione*, che vengono stimati in quella virtù ». Ed infatti a quell'epoca, tra gli altri, doveva vivere ancora il vecchio Francesco Pillizzone, detto il *Basso* », che nell'arte di ageminare le armature aveva reso chiaro il nome suo.

* * *

Ora, qui affermo cosa che a taluni farà aggrottare le ciglia; ad altri arricciare il naso; a non pochi esclamare che sono uno *chauviniste* della peggiore specie. Aggrottate, arricciate, esclamate!... ma è pur vero che tutte le *più belle armature*, belle nel vero senso artistico della parola, che si ammirano nell'Armeria Reale di Madrid e nel Museo imperiale di Vienna, sono opere di artefici italiani e specialmente di artefici milanesi.

A Vienna, le armature meravigliose le quali appartennero all'imperatore Massimiliano I, sono state battute dal milanese Bernardino Cantoni, ed è appunto provato che egli nel 1500 lavorò attorno alle armature destinate a detto imperatore.

* * *

Bartolomeo Campi, pure milanese (1500-1573), fu orefice e armajuolo reputatissimo. Nell'armatura equestre all'antica, compita, nera, con dorature e damaschinature in oro, appartenuta al re Carlo V (ora nell'Arm. R. di Madrid), si legge: « *Bartolomeus Campi aurifex totius operis artifex quod anno integro indigebat principis suis mutui optemperans geminato mense perfecit* ».

CAPITELLO COLLA SIGLA DEI MISSAGLIA.

(Avrei voluto dare la riproduzione di questa splendida pezza d'armatura; ma non m'è stato possibile ottenere le fotografie).

Il Campi marcò pure le sue opere con un B. C. F., e di lui si sa che lavorò per la Repubblica Veneta e per Guidobaldo d'Urbino e infine per Enrico II di Francia. Molte pregevoli opere del secolo XVI portano la marca del Campi che fu molto accreditata; ma bisogna andare guardinghi, perchè il più delle volte o sono contraffazioni dell'epoca o imitazioni della modernità che ha scoperto financo il modo di fabbricare la.... ruggine antica!

* * *

Bernardo Civo, dice il Morigia, « nell'arte di far » armi fu valentissimo seguitatore del Biancardi « (Giov. Antonio), e però al suo tempo (1560 fu « in molto pregio in quell'arte (corazzajo)

Contemporaneo del Civo fu *Francesco Pillizzone,* detto il *Basso;* ma, come già dissi, questi, più che nel battere corazze e coppi, emerse nell'agemina delle armature.

* * *

Ed eccoci ad un' altra famiglia di artefici armajuoli che nell'arte sua assurse a fama quasi mondiale. Vo' dire la famiglia *Piccinino,* il capostipite

UNA FINESTRA DEL SECONDO PIANO.

UN ANGOLO DEL CORTILE IN DEMOLIZIONE.

della quale pare fosse Antonio (padre di Federico e di Lucio).

Antonio Piccinino fabbricò specialmente spade; e queste erano reputate eccellenti tanto da indurre il signor Demmin, uno studioso moderno e francese di armi antiche, a stampare: « il *Piccinino essere un armajuolo di Toledo....* » (!!!).

Questo valentissimo spadajo milanese, di cui le lame da esso fabbricate erano considerate superiori a quelle delle migliori fabbriche toledane, rese l'anima a Dio nella tarda età di 80 anni nel 1589, e non nel 1560 come afferma un altro studioso francese di questa materia, il Maindron. Il Morigia riferisce che « Antonio Piccinino fu il *primo uomo* « non solo della nostra Italia, ma anche *in Europa* « per fare una lama di spada, o pugnale, o col- « tello, o qualunque arma da tagliare, che *tagliava* « *ogni sorta di ferro,* senza lesione della sua lama; « e perciò era conosciuto e nominatissimo appresso « dei maggiori Prencipi de' Christiani et alli pro- « fessori d'arme ».

Ciò non può fare meraviglia.

Nel secolo XVI Milano non solo era il mercato più importante d'ogni sorta di armi e di armature; ma anche il centro schermistico di tutta Europa,

ARMATURA DI CARLO V IMPERATORE — ATTRIBUITA AD UN ARTEFICE MILANESE DEL SECOLO XVI (CAMPI O NEGROLI?).

perchè quivi si rendevano i più nobili cavalieri per apprendervi l'arte della scherma dal famoso Tappe; e da Milano poi passavano a Bologna, dove altri maestri armigeri insegnavano le *botte segrete* ecc.

Antonio Piccinino ebbe due figli, Federico e Lucio. Il primo bravissimo spadajo, il secondo eccellente nei lavori a cesello e alla gemina. Federico viveva ancora nel 1595 e segnò le opere sue con il proprio nome su due targhette ovali nel tallone della lama, che nel mezzo hanno una torre sormontata dalla corona reale (Marca del Castello di Milano); ma si servì pure delle altre due marche riprodotte.

Lucio, invece, se si deve prestar fede al Morigia (pag. 494), sarebbe l'autore della meravigliosa opera d'arte rappresentata dall'armatura compita del serenissimo duca di Parma Alessandro Farnese (morto nel 1592), della quale riproduco il disegno.

Quest' armatura, di un pregio artistico che non può sufficientemente valutarsi, è opera di artefice

ARMATURA DI MASSIMILIANO I — RITENUTA OPERA DELL'ARTEFICE MILANESE BERNARDINO CANTONI.

italiano senza dubbio; e dev'essere, come afferma il Morigia, lavoro di Lucio Piccinino, 1.° perchè è provato che Lucio lavorò pel Farnese (Alessandro), 2.° perchè non è ammissibile che il Morigia, coetaneo di Piccinino, siasi indotto ad affermare cosa non vera, pel semplice gusto di dire una bugia.

* * *

Giovan Battista Serabaglia o Seraboglio, della famiglia *Busti*, fu ageminatore di grido e fabbricante di armature assai pregiate. Le più belle questo artefice le battè per Ferdinando del Tirolo (1560) e sono opere meravigliose di tanto eccellente lavoratore.

* * *

E passiamo ad un altro armajuolo, ad un' altra figura d'artista splendente di gloria, a *Pompeo della Cesa* (della Chiesa), che si conquistò un bel nome sullo scorcio del XVI secolo. Pompeo della Chiesa fu artefice tanto valente da essere prescelto dalla Corte. Armò i duchi Alessandro Farnese e Gu-

glielmo Gonzaga, nonchè molti principi italiani e francesi

A Vienna, nel Museo dell'Arsenale, è ammirata l'armatura del conte Adolfo Schwarzenberg, che nel soprapetto qui riprodotto porta la scritta POMPEo, marca abituale di questo maestro del bulino.

* * *

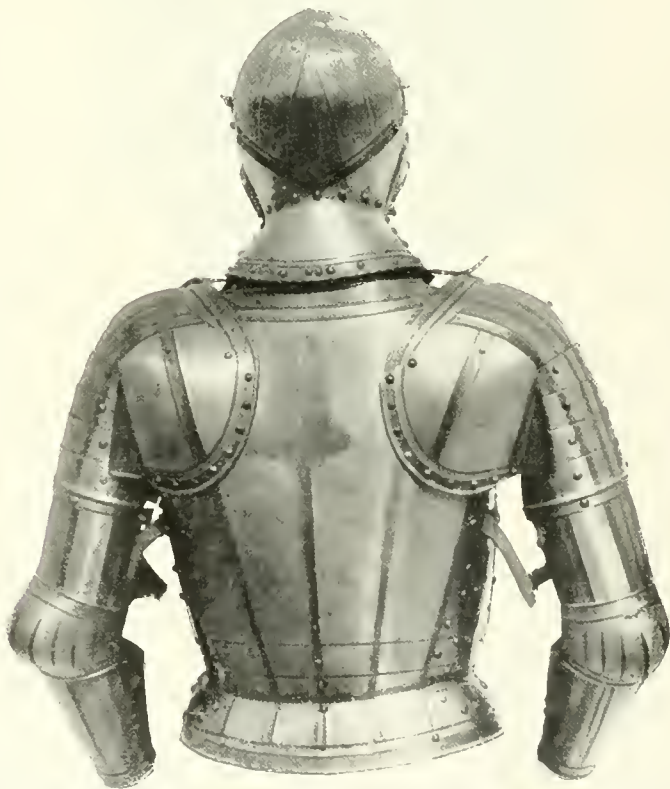
Un altro spadajo milanese assai celebrato sulla fine del sec. XVI e sul principio del XVII è Pietro Caino, che usò della marca rappresentata a pagina 127; ma segnò pure le sue lame con un P sormontato da un O in uno scudo coronato e sulla corona la croce.

* * *

Nel secolo XVII l'arte degli armajuoli cominciò a decadere anche a Milano, non per deficienza di valenti artefici, ma per l'applicazione su vasta scala delle armi da fuoco portatili e per l'aumentata efficacia e precisione nel tiro di queste. Ed allora gli artefici milanesi si dedicarono alla fabbricazione degli archibusi, nella quale si distinse il Bruni — Ma pure questa industria dovette ben presto essere abbandonata, perchè il commercio degli archibusi e di tutte le armi portative da fuoco veniva assorbito dalle fabbriche del *Comizzano* o *Cominazzo* di Gardone, le cui canne, dette *Lazzarine* (da Lazzaro Cominazzo), ebbero reputazione sì eccellente da essere ricercate e preferite financo dall'Oriente.

* * *

Queste poche notizie intorno agli armajuoli, spadai e archibusieri di Milano le ho racimolate quasi tutte nei documenti sincroni che volta a volta ho citato. Sono poca cosa, invero; ma spero che altri, più fortunato di me, possa rintracciare notizie più complete su questi artefici, i quali tanto onore fecero a Milano e all'Italia con le loro opere non mortali.

JACOPO GELLI.

ARMATURA DI CARLO V IMPERATORE — ATTRIBUITA AD UN ARTEFICE MILANESE DEL SECOLO XVI (CAMPI O NEGROLI?).

UNA GITA INVERNALE ALLE ALPI APUANE.

Indifferenza, ignavia e ignoranza: ecco le influenze che regolano l'opinione della grande maggioranza del pubblico italiano riguardo all'alpinismo, costituendo un grave ostacolo al progresso fra noi di questa utilissima e nobilissima fra tutte le manifestazioni di attività fisica. Ben lo sanno quei pochi che, innamorati della sublime poesia dei monti, abbandonano per essa gli agi e i vantaggi della vita cittadina e gli ozii delle villeggiature mondane, ed oltre alla fatica delle lunghe marcie, alla inclemenza del clima, a disagi e fatiche di ogni sorta, devono spesso sopportare anche lo scherno e i rimbrotti di coloro che dalle forze deficienti o da pigrizia o da pochezza d'animo trattenuti in basso, vorrebbero vietata ad ognuno la conquista delle ardue cime e degli sconfinati orizzonti, e — ignari dell'evoluzione che si sta attualmente compiendo nel campo dell'alpinismo — si ostinano a coinvolgerne in una comune disapprovazione tutte quante le forme, attribuendo loro in generale quegli inconvenienti, di cui si possono accusare solo alcune singole manifestazioni improntate a soverchia temerità e imprudenza.

Invero l'alpinismo classico, il cosiddetto *alpinismo clubistico* che ritiene scopo a sè stessa l'ascensione di cime vergini o molto difficili, o la considera solo come fonte di violenti emozioni, mentre costituisce una nobile palestra di emulazione per alcuni privilegiati dai muscoli e dal carattere dotato di una tempra speciale, non può ragionevolmente pretendersi sia apprezzato e coltivato dai più. Ed

LE GUADINE.

anzi, nelle sue forme più arrischiate ed eccentriche, nelle sue ultime trasformazioni in acrobatismo, esso appare addirittura b'asimevole.

Ma un altro genere di alpinismo fiorisce oggi, aperto a tutti ed a cui tutti dovrebbero rivolgersi come a fattore potente di salute e di felicità, ed è quello che potrebbe chiamarsi *alpinismo touristico*. Questo considera la conquista delle ardue cime non come fine a sè stessa, ma come utile mezzo d'educazione fisica e morale, non fiacca le energie del corpo con l'eccesso delle fatiche e dei disagi, ma tende a rinvigorirle con un esercizio proporzionato alle forze di ciascuno; non eccita al temerario disprezzo del pericolo, ma ritempra il carattere avvezzando a superare coraggiosamente le difficoltà; non è vana jattanza di incoscienti, ma saldo meditato proposito di chi sa fortemente volere. Sollevandoci dalla bassura in cui si agita la nostra vita cittadina, liberandoci per un momento dai noiosi vincoli delle convenzioni sociali e de' nostri bisogni fittizi, esso ci trasporta in più spirabile aere. Ci trasporta lassù ove il sole di agosto non brucia, ove non agghiaccia la tramontana invernale, ove brillano nuovi colori e l'atmosfera purissima è impregnata di soavi profumi; lassù ove il respiro si fa più libero, le membra più agili e pronte, l'occhio più vivido, la mente più aperta, il cuore più buono e gentile; lassù ove un nuovo sconosciuto benessere ci invade, ove un nuovo mondo di sensazioni, di emozioni, di sogni ci si rivela, nella duplice

LA POLLA DEL CARTARO.

ascensione del corpo e dell'animo verso le più pure regioni dell'atmosfera e della poesia!

Ed a chi tali gioie ha goduto, a chi ha conosciuto tali emozioni sovrane, come riesce dolorosa la noncuranza, la cecità di coloro che potrebbero e non vogliono parteciparvi! Come triste il doversi convincere che probabilmente l'affettata indifferenza o il disprezzo o l'ostilità di molti, da altro non dipendono se non dal desiderio di dissimulare la pigrizia o la dappocaggine dell'animo, chiuso a ogni forte e sana idealità!

LA VALLE DI RESCETO.

* * *

Quanti, in questa nostra Toscana, sospettano che tra le cime brulle e selvaggie che lungamente co-

LA NEBBIA SI ABBASSA.

steggiano la ferrovia tra Pisa e Spezia, oltre alla ricchezza inestimabile dei marmi, un altro tesoro — di bellezze naturali — stia racchiuso, che ancora aspetta i suoi cavatori, il suo poeta cioè e il suo pittore?

Eppure questo gruppo pittorico delle Alpi Apuane, per facilità d'accesso, per relativa comodità d'ascensione, per varietà di vedute alpestri e di meravigliosi panorami, offrirebbe, dal punto di vista dell'alpinismo touristico, eccellente e larghissimo campo di sana e feconda attività. Fertili vallate sparse di ridenti operosi villaggi e solcate da ampie fiumane; immensi boschi di pini, di faggi, di annosi ombriferi castagni; innumerevoli cave di marmo che qua e là squarciano il seno del monte e rompono il verde del pendìo con macchie e striscie bianche o rossiccie; erte aspre, brulle, sassose, solcate da orridi oscuri canaloni e da ravaneti biancheggianti e rapidamente ruinanti a valle; vette formidabili di roccie liscie, scintillanti al sole, che si slanciano acuminate a sfidare il cielo, o si accatastano in ammassi informi, o si incurvano precipiti nel vuoto, o si aggrovigliano, si spezzano, si contorcono in fantastici avvolgimenti, quasi onde impietrite d'un oceano furibondo; e nei mesi invernali ampi nevai che addolciscono le asprezze e pareggiano i solchi, e una incomparabile purezza di cielo, una dolcezza soave di clima, una magica limpidezza di sconfinati orizzonti col placido azzurro Tirreno dall' Elba alla Riviera ligure da un lato, coll'avvicendarsi dall'altro delle mille cime degli Appennini che in lunga schiera

> . . . . si rincorrono tra loro
> Sin che sfumano in dolci ondeggiamenti
> Entro vapori di viola e d'oro.

* * *

In una gita fatta, nel marzo dell'anno scorso, in compagnia di cari amici, ho preso alcune fotografie che qui riproduco con brevi note illustrative.

Arrivati a Massa, in un pomeriggio cupo e caliginoso, attraversammo rapidamente la simpatica cittadina, mettendoci per la strada che risale il corso del Frigido e fa capo a Resceto, un piccolo villaggio di pastori e di cavatori, alle falde della Tambura, ove dovevamo passare la notte.

In questo primo tratto la valle, verdeggiante di pini e di quercie, ferve di lieta operosità. Il fischio acuto e lo sbuffare del piccolo tram a vapore che corre su e giù da Massa al Cotonificio del Forno, si unisce tratto tratto al monotono incessante stridore delle segherie del marmo animate notte e giorno dalle acque del fiume. A quattro, a otto, a dieci paia per volta, i buoi gravi e pazienti trascinano giù

lentamente i blocchi del marmo posati su rozzi carri. I conduttori li eccitano con le grida e con la sferza, stando accoccolati sul giogo; e se talvolta per una brusca ineguaglianza della strada polverosa il carro si arresta, balzano a terra d'un salto raddoppiando le grida, le imprecazioni, le scudisciate ferocemente contro quei miti animali che, proteso il corpo in avanti, china la testa dalle brevi corna, teso ogni muscolo, ogni tendine attraverso la densa cotenna, raddoppiano ansimando lo sforzo paziente. E come la pesante mole accenna a smuoversi, cresce il coro delle imprecazioni e la pioggia delle sferzate, finchè il masso immane ha un fremito, un crollo, poi lentamente si muove e sobbalzando riprende il cammino interrotto.

Dopo Canevara, il Frigido riceve dalla sua riva destra il tributo della Polla del Cartaro, assai ricca di acque ed elegante nei suoi molteplici salti. Poi la valle si biforca: il ramo di sinistra solcato dal Frigido, mena al paese del Forno; noi ci mettiamo per quello di destra, risalendo il Canale di Resceto che viene giù contorcendosi in replicati e sinuosi meandri, fra gli enormi massi ferrugigni precipitati dai ripidi pendii, spumeggia qua e là in querule cascatelle, per soffermarsi poi in placidi specchi profondi e trasparenti di un verde smeraldino.

Dopo le Guadine la strada volge verso tramontana tra gole anguste, tra picchi aspri e selvaggi, dalle cui pendici i rari castagni alzano i rami ischeletriti donde tratto tratto si stacca una foglia e cade inerte al suolo. Una fosca caligine cuopre il cielo e nasconde le più alte cime: l'aria è profondamente calma. È cessato ogni rumore, quasi ogni traccia di vita è scomparsa, la quiete incombe sulla natura addormentata. Solo un lieve misterioso mormorìo d'acque invisibili sale dal letto del torrente candidissimo di grossi ciottoli marmorei.

Compresi della greve melanconia di quel cupo pomeriggio invernale, noi andavamo innanzi lentamente e silenziosi per la lunga monotona salita. La strada, dopo un ultimo serpeggiamento tra pendii sempre più ravvicinati, aspri e dirupati, sbocca nell'estrema propaggine della valle, ove s'annida Resceto, chiusa a tramontana e a levante dal monte Cavallo e dalla Tambura co' loro contrafforti. D'un tratto il velo caliginoso che si addensava a breve altezza sopra di noi (eravamo a circa 500 metri) si apre, rapprendendosi in nuvolette dense che da ponente tingendosi di giallo dorato, rivelano il vittorioso predominio del sole. L'ampio anfiteatro montuoso si scopre fulgido di rosa e di porpora ai raggi del tramonto, di cupo azzurro nelle

IL SAGRO EMERGE DALLA NEBBIA.

ombre, di sfavillante candore nelle vaste distese di neve. La valle ormai si addormenta nell' imminenza del crepuscolo, ma il cielo rasserenatosi rifulge ancora di luce, ed ogni nostra timorosa ansietà si è dileguata.

In pochi minuti siamo a Resceto. Una meschina casupola all' ingresso del villaggio porta, rozzamente dipinta, l' insegna: *Rivendita di vino da spromonte*. Qui otteniamo ricovero per la notte.

* * *

La strada mulattiera per cui la mattina dopo, prima dell'alba, ci mettemmo, è ciò che rimane

LA VETTA DELLA TAMBURA.

di quella famosa via *Vandelli*, della cui storia un breve corso di anni basta a racchiudere la nascita, la grandezza e la irrimediabile decadenza.

Progettata e costruita per volere del duca di Modena, Francesco III, dopo che pel fidanzamento del figlio e successore Ercole Rinaldo con Maria

Teresa primogenita ed erede di don Alderamo Cybo, signore di Massa, si ebbe assicurata l'annessione di questo ducato a' proprii stati, questa strada carrozzabile, per l'Alpe di S. Pellegrino, Castelnuovo di Garfagnana, e poi di nuovo su per Vagli e la foce della Tambura, doveva mettere in comunicazione facile e diretta i due dominii.

L'opera grandiosa fu incominciata nel 1738 e proseguita con grande alacrità sotto la direzione dell'ing. Domenico Vandelli; in poco più di due anni era già così avanzata che fu possibile, dopo gli sponsali avvenuti a Massa il 16 aprile del 1741, condurre per essa a Modena, con gran pompa e senza troppo disagio, la principessa sposa, combinando così in un solo i due avvenimenti che dovevano cementare l'unione dei due stati. Della quale unione saggiamente si riteneva sarebbe stato fattore efficacissimo l'aumentata facilità di comunicazioni, e il conseguente sviluppo dei traffici; da ciò la premura dimostrata dal duca a che la strada fosse sollecitamente condotta a termine e il transito ne fosse agevolato.

IL CAVALLO E IL PISANINO DI CIMA ALLA TAMBURA.

Con Grida a stampa del 19 gennaio 1754, egli stabiliva un curioso sistema di protezionismo a favore della nuova strada. « Affine di rendere sem- « pre più frequentata la strada nuova e di pro- « muovere nel tempo stesso il vantaggio e comodo « maggiore dei sudditi » egli permetteva « che in « avvenire si potessero estrarre dalli ducati di Mo- « dena e Reggio formenti ed ogni altra sorta di « biade per condurli però solamente per la nuova « strada nello stato di Massa e Carrara e non al-

« trimenti », esonerando i cereali da trasportarsi da qualunque sorta di imposizioni [1].

Con tutto ciò la strada ebbe vita effimera e poco utile e quasi inoperosa. Tanto che in breve volger d'anni, e per l'apertura di nuove e più comode vie e per l' introduzione di più rapidi mezzi di comunicazione, fu quasi del tutto abbandonata, e la manutenzione trascurata a segno che oggi, nonchè carrozzabile, può dirsi, per lo stato della massicciata e per i frequenti scoscendimenti, appena appena mulattiera!

Dove un giorno tra l' avvicendarsi delle carrozze postali dalle squillanti sonagliere, de' rapidi corrieri, de' pesanti carriaggi mercantili, trascorrevano gli irruenti drappelli soldateschi e i lieti variopinti cortei dei Cybo e degli Estensi fulgidi di armi lucenti, di ricche vesti, di portantine dorate, di civettuoli sorrisi incipriati....., adesso solo muove il passo il bifolco, grave il capo del pesante fardello di *rusco*, e il pastore si spinge innanzi con rauche grida il greggie ribelle, mentre il melanconico escursionista, infagottato nei poco estetici moderni abbigliamenti, procede lentamente fantasticando e sognando ad occhi aperti!

IL PISANINO VISTO DALLA TAMBURA.

[1] Cfr. *L'Appennino modenese descritto e illustrato* — Licinio Cappelli, editore.

* * *

Ci inoltrammo dapprima in una gola, che l' incerto bagliore lunare filtrante dalla bassa nuvolaglia rendeva anche più orrida e paurosa. Un silenzio di tomba regnava tutto all' intorno, rotto solo di tratto in tratto dal passo cadenzato e dai brevi accenti dei cavatori che da Resceto per vie diverse se ne andavano frettolosi al lavoro.

Ben presto la strada, piegando verso levante, comincia quei larghi placidi serpeggiamenti che su su la devono condurre fino alla foce. Passò così

mezz'ora, un'ora; nè per la densa nebbia ci potevamo accorgere, se non forse dal lento progressivo aumentar della luce, che l'albore mattutino era successo al debole chiarore della luna. Tutto ad un tratto ecco la nebbia accendersi di un bagliore giallastro e subito il globo lunare, liberatosi rapidamente, risplendere pallidissimo sul cielo già azzurro.

dalle ampie ondate della nebbia: la cima della Brogiana.

Dopo una breve sosta, riprendemmo il cammino e, attraversando i primi campi di neve, alle otto raggiungemmo il Passo della Tambura (m. 1690). Dalla parte di levante la valle era sgombra affatto di nebbia e purissimo l'orizzonte. Tutto il pendìo

LA VALLE DEL FORNO.

Ed abbassando gli occhi... oh meraviglia! — non più il grigio sassoso pendìo del monte, giù fino alla valle monocroma indistinta nell' incerta luce crepuscolare, non più il cupo anfiteatro roccioso...; la caligine densa, abbassatasi in meno che io non lo dica, si stendeva ai nostri piedi — immenso placido oceano grigiastro dai riflessi azzurrognoli — fino all'ultimo sconfinato orizzonte. Ne emergevano mirabili fantastiche scogliere, le vette dei più alti monti ancora oscure sull'azzurro; il Cavallo, il Sagro a tramontana, l'Altissimo a mezzodì; fra mezzo una piccola isoletta tratto tratto sommersa

giù fino a Vagli era coperto di neve, e di neve scintillavano candidissime al sole mattutino le cime della Pania, del Sumbra, dell'Alto di Sella. Nello sfondo della valle, nitidi sul cielo di smeraldo gli Appennini azzurri dalle bianche vette. A sinistra, verso tramontana, un'acuta e continua linea di neve disegnava il crinale della Tambura che saliva su con dolci e molteplici ondeggiamenti.

Su questa cresta nevosa ci mettemmo per raggiungere la cima. Spesso il pendìo calava giù liscio, ripidissimo ai due lati, per più centinaia di metri di nevaio intatto, immacolato; talora la traccia della

neve decorreva ristretta tra barriere ampie di detriti che si dilungavano giù per la costa del monte; in alcuni punti, in seguito al rigelo, la neve era dura e sdrucciolevole, onde conveniva procedere con qualche prudenza.

Così, dopo circa un'ora di piacevole traversata, toccammo la cima, sulla quale si addensava, dalla parte di tramontana, la neve, per quasi tre metri

IL SAGRO DALLA FOCE DI VINCA.

di altezza, nascondendo completamente la torretta che la corona (m. 1890). La nebbia, abbassatasi ancora, mentre ci preludeva la vista della pianura, della costa tirrena e del mare, lasciava libero il gruppo delle Apuane, che ci offrivano un panorama meraviglioso in tanto limpido splendore di cielo, in tanta purissima candidezza di neve.

Il manto immacolato, ricoprendo le coste della Tambura, scendeva rapido verso ponente e tramontana, smussava e raddolciva in molli curve ogni asprezza della valle — tutto un fantastico ondeggiamento di grossi mammelloni, ombrati qua e là dai rami secchi dei faggi —, si ergeva poi con arditissimo pendìo verso ponente, screziando l'acuto picco del Pisanino, l'aspra mole del Cavallo. E tutto intorno altre cime nevose, e più lontano l'azzurro e nevoso Appennino risplendevano e scintillavano sotto il fulgido sole del mezzogiorno.

* * *

Della discesa — me ne saprà grado il lettore — mi sbrigo con poche parole.

Il crinale verso ponente, che noi percorremmo, era tutto un ampio nevaio, fino al passo della Focolaccia (m. 1665), tra la Tambura e il Cavallo; duecento e più metri di facile e veloce scivolata.

Dalla foce della Focolaccia una strada a lizza (un di quei sentieri abbastanza ben tracciati, ma ripidissimi e tutti ricoperti di minute mobilissime scheggie, pei quali vengono calati giù i blocchi marmorei) scende fino a Resceto, in una gola brulla e selvaggia, costeggiando sempre l'abisso profondo. Dopo Resceto, continuando la rapida discesa, abbandoniamo ben presto la strada che conduce a Massa, entrando a destra nella valle del Forno.

. . . .

Anche della giornata seguente io mi limito a ricordare la breve ma bella ascensione del monte Rasori, chè più oltre non mi soccorrerebbero — a farmi perdonare la mia prosa — le riproduzioni fotografiche.

L'ascensione del Rasori è una semplice passeggiata. Partendo dal paese del Forno, si segue dapprima la mulattiera che risale il corso del Canale di Regollo, e così da vicino che per la furia delle acque, nelle impetuose piene invernali è stata in vari punti distrutta e quasi tutta, come dicono a Massa, *scalamata*. La sostituisce per lo più un sentiernolo appena tracciato lungo le pareti rocciose o nel letto sassoso del torrente tra le anfrattuosità delle enormi roccie calcaree ruinate giù dai picchi circostanti.

Si toccano così le estreme pendici del monte Sagro, di fronte a cui, con ampio pendio di un tenero verde primaverile, i prati di Navola rapidi salgono verso levante alla foce di Vinca (m. 1201); di qua si raggiunge in breve la cima del Rasori (m. 1422).

GRONDILICE E CRESTA GARNERONE DALLA CIMA DEL RASORI.

* * *

Come il monte d'Antona per la parte centrale, così il Rasori costituisce un vero belvedere naturale per la parte settentrionale delle Alpi Apuane. Di facile accesso, a breve distanza (meno di 5 ore) da Massa, esso merita di venir preso in considerazione anche dai touristi più frettolosi e meno allenati: il panorama meraviglioso che se ne gode, li compenserà ad usura del tempo e della fatica. — La mole massiccia compatta del Sagro dalla acuta ardita vetta limita a ponente l'ampia valle del Lucido, che nell'estremo orizzonte ha l'Appennino nevoso, e a levante la grigia cupola del Pizzo d'Uccello e più vicino, incombente quasi sul Rasori, la parete aspra dirupata del Grondilice e del Garnerone, solcata da mille oscuri canali, tormentata da mille gibbosità, aspra di informi scheggioni e di-

segnante le bizzarre guglie della sua cresta sul cielo nitidissimo. A mezzogiorno s'apre il mirabile anfiteatro delle più alte cime delle Apuane, dal Carchio, all'Altissimo, alla Pania, al Cavallo.

. . . .

Il vento marino, fresco e profumato, tempera l'ardore del meriggio; il verde cupo del *rusco* smorza gli accesi riflessi del sole sfolgorante. Nella beata solitudine l'occhio e il pensiero vagano verso la nebbia leggera dell'orizzonte e verso le soavi lontananze del sogno. La voce eterna della natura canta all'anima commossa, canta un inno di gioia e di trionfo, canta la bellezza e la felicità della vita!

GINO DE' ROSSI.

MISCELLANEA.

NOTIZIE VARIE.

L'apertura del Parlamento inglese fatta dal nuovo re Edoardo VII, cui prossimamente si preparano grandi e spettacolose feste per la solenne cerimonia dell'incoronazione, ha riempito i fogli illustrati londinesi di istantanee; noi cogliamo tra le mille, le due più belle fotografie che ci rappresentano i nuovi sovrani nell'abbigliamento in cui si presentarono il 16 gennaio alla inaugurazione del Parlamento.

Alberto-Edoardo, già principe di Galles, duca di Cornovaglia, conte di Chester, di Carriet e di Dublino, lord delle isole ecc., nacque nel palazzo di Buckingam a Londra il 9 novembre 1841 ed ha quindi ora 60 anni. D'aspetto imponente, bonario e di abitudini gaie, avventurose e poco parsimoniose, diede qualche volta motivo a censure dei

RE EDOARDO VII D'INGHILTERRA.

LA REGINA ALESSANDRA.

giornali puritani ed ebbe anche qualche processo sovra querele private, di cui la defunta regina Vittoria naturalmente si dispiaceva. Ora l'età deve avere smorzati certi bollori e le gravi cure dello Stato troveranno in lui un personaggio che unisce come suol dirsi *le physique du rôle* a quella esperienza di mondo che non nuoce al carattere essenzialmente borghese che gl'inglesi preferiscono nei loro sovrani.

Egli assunse il nome di *Edoardo VII*, l'ultimo re di questo nome essendo stato quell'Edoardo VI, figlio di Enrico VIII e di Giovanna Seymour, che regnò dal 1546 al 1553, sotto il cui breve regno cominciarono ad essere tollerati in Inghilterra i principi e i riti della Riforma.

Alessandra, principessa di Danimarca, s'è maritata coll'attuale Re Edoardo VII il 10 marzo 1863, è nata il 1° dicembre 1844 e non ha dunque che tre anni meno di lui; ma è ancora una bella figura di donna.

*** A completare le impressioni della *Gita alle Alpi Apuane*, che pubblichiamo in questo fascicolo dell'*Emporium*, ci viene sott'occhi una nota statistica che riportiamo.

La produzione delle cave di marmo delle Alpi Apuane riescì nel 1900 leggermente inferiore a quella dell'anno precedente (tonn. 275,929, invece di tonn. 279,112) e la lieve diminuzione deve attribuirsi alla stagione poco favorevole pei lavori a cielo scoperto.

La richiesta di questo materiale è però stata sempre molto attiva. I principali paesi importatori sono gli Stati Uniti, l'Inghilterra, la Francia e la Germania.

*** Il Museo Reale di Berlino ha acquistato un uadro di *Simone Martini da Siena*, le cui opere furon cantate dal Petrarca in tre sonetti.

Simone Martini fu tra gl'insigni artisti del secolo XIV.

Il quadro era nella galleria Paculy di Parigi e rappresenta la *Deposizione nel Sepolcro*.

Del Martini sino a ieri avevano opere soltanto tre musei in Europa: il Louvre, il museo di Liverpool e quello di Anversa.

*** Per onorare la memoria di Vittorio Alfieri un Comitato costituitosi in Asti ha stabilito di adoperarsi perchè il palazzo ove il tragico nacque sia destinato ad accogliere ricordi storici dell'Alfieri, della sua città natia e del risorgimento italiano: nello stesso palazzo si vuole istituita una biblioteca con una galleria di oggetti d'arte. A tal fine il Comitato fa appello a tutti gli italiani affinchè dentro l'anno 1902 vogliano spedirgli manoscritti, libri ed altri oggetti già appartenenti all'Alfieri, opere di lui nelle diverse edizioni e opere riguardanti la sua biografia e bibliografia, monete, libri e documenti di storia astigiana, ricordi del risorgimento ecc. ecc.

*** Il centenario di Victor Hugo verrà solennemente festeggiato a Parigi il 26 febbraio prossimo.

Il Governo farà celebrare al Pantheon una cerimonia, per la quale il ministro Leygues chiederà un credito al Parlamento.

Probabilmente sarà inaugurato il monumento al poeta, opera dello scultore Barrias, già finito.

Vi saranno manifestazioni popolari davanti alla casa del poeta, che diventerà Museo Hugo, e dove duemila fanciulli getteranno fiori ai piedi di una statua di Victor Hugo, che sarà una riproduzione di quella eseguita dallo scultore Rodin per il palazzo del Lussemburgo.

Verrà eseguita una sinfonia dello Charpentier ed alla *Comédie* verranno rappresentati *I Burgravi*, coll'intervento del presidente della Repubblica, Loubet.

Il Consiglio municipale darà un ricevimento di gala agli scrittori e scienziati francesi ed esteri.

PER L'EDUCAZIONE ARTISTICA DEL POPOLO.

I giornali americani hanno parole di elogio per la novità introdotta, e segnalabile anche agl'italiani, in alcune biblioteche degli Stati Uniti. Considerato che alle Esposizioni e alle conferenze artistiche ci vanno solamente quelli che già si interessano alle cose d'arte, mentre sarebbe opportuno di iniziare all'intendimento dell'arte quelli che finora non ne hanno sentita l'influenza, si è pensato in America di utilizzare a questo scopo le biblioteche pubbliche, perchè a queste vanno di solito anche moltissimi di coloro che dell'arte non si curano in alcun modo.

Pertanto a New York, a Brooklyn, a Worcester, a Boston, a Washington si sono messe in alcune sale delle biblioteche *collezioni di fotografie artistiche*. La perfezione della fotografia moderna rendendo possibile di rappresentare adeguatamente le grandi sculture, i capolavori dell'architettura e anche certe forme di pittura, queste collezioni sono così messe sotto gli occhi di tutti i frequentatori delle biblioteche, i quali senza accorgersene vengono così un po' per volta a sentire l'influenza delle grandi opere d'arte. Queste collezioni, man mano che diventeranno popolari, potranno anche essere aggiunte alle « biblioteche viaggianti », che negli Stati Uniti sono abbastanza diffuse.

*** Anche in Inghilterra gl'intelligenti si preoccupano della diffusione dell'educazione artistica.

Nel Congresso Generale di Architettura tenutosi a Londra tempo addietro, Reginaldo Blomfield, uno dei più notevoli rappresentanti del risveglio attuale delle arti industriali in Inghilterra, trattò il soggetto dell'*Educazione del pubblico sotto il riguardo dell'Architettura*. In questo Congresso, tenutosi per iniziativa dell'Istituto Reale degli Architetti Britannici, si è pure trattato con gravità il soggetto concernente gli Ingegneri, i quali esercitano l'architettura ed occupano il posto degli Architetti, con danno dell'Arte.

*** Witechapel è uno dei quartieri più poveri di Londra; coi disegni dell'architetto M. C. Hanisson Townsend, vi è sorta una Galleria Artistica, la quale mostra l'importanza dell'Arte come funzione sociale ed educativa nel popolo. Le prime cinque settimane, essendovi una esposizione di artisti inglesi, la nuova Galleria fu visitata da 190,000 persone. E' un bell'augurio, un ammirabile esempio. Uno stupendo fregio, rappresentante « La Missione dell'Arte », opera musiva di Gualtiero Crane, ne è il principale e più espressivo ornamento.

La Madonna di Raffaello e P. Morgan.

Il signor Sedelmeyer ha venduto al noto miliardario americano Pierpont Morgan la *Madonna di S. Antonio da Padova* di Raffaello per la bagatella di 2,500,000 franchi.

Era stata esposta a Parigi, insieme con altre preziose tele di Tiziano, del Rubens, del Rembrandt, ecc., a beneficio dell'*Orphelinat des Arts*: il creso americano concepì l'idea di portarla in America e, non lesinando sul prezzo, vi riuscì. Duole agli amatori europei che sì prezioso dipinto oltrepassi l'Atlantico; ma che farci?

Il Morgan ha promesso di esporre, non sappiamo per quanto tempo, la sua Madonna alla Galleria Reale di Londra.

Ne riproduciamo noi pure la fotografia. Il quadro appartiene alla serie delle pale d'altare, fatte sotto le prime impressioni della pittura toscana, onde a giudizio di Corrado Ricci, dal quale prendiamo queste notizie, la Madonna di S. Antonio è il primo documento raffaellesco del periodo umbro-toscano, e da taluno le si assegna la data del 1504.

LA MADONNA DI S. ANTONIO, DI RAFFAELLO (COMPERATA DA P. MORGAN PER 2,500,000 LIRE).

Il Vasari così ne parla: "Gli fu fatto dipingere dalle donne (monache) di S. Antonio da Padova (in Perugia) in una tavola la Nostra Donna, ed in grembo a quella, sì come piacque a quelle semplici e venerande donne, Gesù vestito, e dai lati di essa Madonna, San Pietro, San Paolo, Santa Cecilia e Santa Caterina, alle quali due sante vergini fece le più belle e dolci arie di teste e le più varie acconciature da capo (il che fu cosa rara in que' tempi) che si possono vedere: e sopra questa tavola, in un mezzo tondo, dipinse un Dio Padre bellissimo, e nella predella dell'altare tre storie di figure piccole: Cristo quando fa orazione nell'orto; quando porta la croce, dove sono bellissime movenze di soldati che lo trascinano; e quando è morto in grembo alla madre: opera certo mirabile, devota, e tenuta da quelle donne in gran venerazione e da tutti i pittori molto lodata „.

Queste storiette della predella furono vendute nel 1663 a Cristina di Svezia per seicento scudi romani. La tavola e la lunetta passarono quattro anni dopo ad Ausonio Bigazzini nobile perugino per duemila scudi: l'ebbero poi i Colonna di Roma e il Palazzo Reale di Napoli; Francesco II nel 1860

le portò seco coi tesori a Gaeta e poi a Madrid e rimasero a Francesco II anche dopo ritiratosi a vita privata col nome di duca di Castro, e dai suoi eredi le avea acquistate il Sedelmeyer, che ora le ha vendute per due milioni e mezzo all'americano Morgan.

Agli amici dei monumenti.

Sotto questo titolo Guido Biagi pubblicò nel *Marzocco* un opportunissimo appello agli amici dei monumenti perchè rivolgano la loro attenzione e le loro cure a tanti edifici che, " abbandonati dal culto e dalla religione dei conterranei e dalla frequenza dei visitatori, diventano malinconiche rovine coperte d'ellera, di borraccina e di pruni „.

L'amico Biagi tocca un argomento anche a noi molto caro.

Dal momento che il Governo non ha modo di fare nè tutto, nè molto, è naturale e lodevole il pensiero di costituire come in Francia, come altrove, un'associazione che venga in aiuto di esso e si adoperi efficacemente, prima a risvegliare l'affetto sopito per le nostre glorie passate, poi a trovare mezzi da destinarsi a pro di questi nostri monumenti.

L'alleanza di queste nuove forze che si costituiscono sotto l'ispirazione di uno stesso ideale, dovrebbe esser simbolo di favorevoli successi ed è per questo che l'iniziativa di Guido Biagi raccoglie il nostro plauso sincero.

*** A proposito, si dibatte una vivace discussione fra i circoli artistici per il progetto di erigere un Politeama su parte dell'area della notissima Piazza delle Erbe di Verona, « deturpando », dicono, quella storica Piazza, veramente bella, per quanto architettonicamente inorganica. Noi non entreremo in tali discussioni. E' certo che il patrimonio artistico italiano deve essere tutelato; forse però si spinge da alcuni tale amore di « conservazione » anche a quel che di poco estetico, di medievale, di primitivo e di poco pulito in troppi luoghi d'Italia ci viene rimproverato dai viaggiatori stranieri. Conserviamo bensì i monumenti storici e artistici — ma se ai loro piedi e intorno a loro si facesse un po' più di spazio e di pulizia moderna... non ci sarebbe niente di male. A Verona perciò i conservatori hanno quest'argomento in più, che lo spazio, invece di farlo, si tratterebbe di toglierlo, d'ingombrarlo.

L'on. Molmenti, quale presidente dell'Accademia di Venezia, ha mandato al Ministero dell'Istruzione Pubblica la seguente interrogazione:

« Il sottoscritto chiede al Ministro della P. I.
« maggiori chiarimenti intorno alle idee e ai di-
« segni sulle riforme edilizie di alcune città ita-
« liane, idee e disegni esposti dalla direzione delle
« Belle Arti a proposito delle demolizioni che si
« vorrebbero fare nella Piazza delle Erbe a Ve-
« rona. »

P. Molmenti.

La questione verrà dunque portata anche in Parlamento.

Necrologio.

Giovanni De Bloch, morto il 6 gennaio a Varsavia, da famiglia di banchieri, fu costruttore e amministratore di molte ferrovie russe e pubblicò un'opera in sei volumi sull'*Influenza delle ferrovie sulle condizioni economiche della Russia*; a cui seguì altr'opera voluminosa sulle *Finanze in Russia* e una terza sulle *Condizioni economiche del Governo Russo*. Ma quella che gli diede fama europea fu l'opera sulla *Guerra nel futuro*, la quale vuolsi che fece tale impressione allo czar Nicolò II, da indurlo a promuovere la conferenza dell'Aja. Certamente a quell'opera il De Bloch, più che all'essere diventato consigliere di Stato, deve la sua fama. Il De Bloch era molto ascoltato dallo Czar, che aveva gran fiducia in lui come finanziere e uomo politico.

GIOVANNI DE BLOCH.

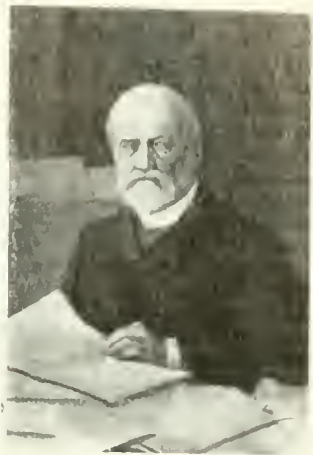
Negli ultimi anni s'era egli dedicato interamente a' suoi studi sociali, economici e militari, e alla propaganda dell'arbitrato, delle case a buon mercato per gli operai, di ricoveri per i vecchi, dell'igiene urbana e del rimboschimento dei monti.

Perciò la sua morte venne rimpianta nel mondo politico ed altresì fra gli studiosi e i filantropi.

Francesco Pi y Margall, uomo politico e scrittore spagnuolo, nato il 29 aprile 1824 a Barcellona, si dedicò in giovinezza a studi di letteratura e d'arte, specialmente di pittura e di architettura, e pubblicò nel 1842 un primo volume intitolato *Spagna*, in cui descriveva i monumenti della Catalogna, a cui seguì nel 1850 un secondo volume dedicato a quelli dell'antico regno di Granata.

Nell'anno medesimo aveva incominciata la pubblicazione di una *Storia della Pittura in Spagna*, che venne posta all'Indice. La rivoluzione del 1854, a cui partecipò, lo trasse per nuova via, concentrando d'allora in poi la sua attenzione sulle questioni sociali e politiche. Fondò una rivista, *La Ragione*; pubblicò un libro sulla " Reazione e Rivoluzione „ e nel 1864 divenne direttore del giornale quotidiano *La Discussione*, facendosi notare per le sue idee proudhoniane. Compromesso nel movimento del giugno 1866, esulò a Parigi, dove tradusse le opere di Proudhon; ritornò in patria nel 1868 in seguito alla caduta d'Isabella II. L'anno appresso, da' suoi concittadini di Barcellona eletto deputato alle Cortes, vi divenne il capo dei deputati federalisti.

Dopo l'abdicazione di Amedeo di Savoia, proclamata la repubblica, Pi y Margall fece parte del Governo Provvisorio come ministro degl'Interni. Il 5 giugno, dimessosi il Ministero, fu nominato capo del potere esecutivo e tentò invano una concentrazione di tutte le frazioni del partito repubblicano. Le difficoltà crescevano: da una parte

FRANCESCO PI Y MARGALL.

l'insurrezione carlista, dall'altra i comunisti di Cartagena; di fronte all'impossibilità di un accordo tra i rivoluzionari egli presentò le sue dimissioni, lasciando il potere supremo a Salmeron. Nel suo breve passaggio al potere si era distinto per l'onestà, lo spirito di tolleranza e d'abnegazione, per l'interessamento che mostrò per le riforme, come per l'abolizione della schiavitù nell'isola di Cuba.

Tenutosi per alcuni anni in disparte dalla politica attiva, tornò ad occuparsi di lavori storici e letterari, preparando la riorganizzazione del suo partito.

Tra le varie sue opere ricordiamo uno *Studio filosofico sul cristianesimo e il principio monarchico* (1872); *La Repubblica del 1873* (1874); le *Nazionalità* (1876) di cui venne pubblicato anche un riassunto e traduzione in lingua francese da Xavier de Ricard; *Storia generale dell'America del Sud* (1878); la *Federazione* (1880); *Storia dell'America prima di Colombo* (1892); *Lotte dei nostri giorni* (1890) e varii opuscoli.

Dal 1886 in poi, rieletto deputato a Barcellona, a Madrid, a Valenza, risollevò la bandiera federalista, e dal 1894 sino a questi ultimi tempi prese notevole parte alle discussioni delle Cortes, combattendo il clericalismo, propugnando le autonomie regionali anche per le colonie e la riduzione delle tariffe doganali. Per l'onestà e il disinteresse con cui sempre propugnò le sue convinzioni democratiche federaliste, nonchè per la sua dottrina, Pi y Margall s'era acquistato il rispetto anche de' suoi più accaniti avversari. Morì a Madrid il 29 dicembre 1901 nell'età di 76 anni.

Pasquale Turiello, professore di storia, era nato a Napoli l'8 gennaio 1836. Seguì Garibaldi nelle campagne del 1860, 1866 e 1867 e pubblicò vari lavori, tra cui *Il fatto di Vigliena* e un'opera politica: *Governo e Governati in Italia*, che fu molto lodata, sebbene letta da pochi perchè disse verità spiacevoli a tutti i partiti. "In quest'opera — scrive il prof. Zanichelli — egli mostrò di conoscere profondamente la vita sociale e politica dell'Italia nuova, intendendone e spiegandone con lucidezza e acutezza meravigliosa le leggi storiche e le tendenze morali, segnalandone, senza pessimismo eccessivo, i mali e i pericoli, affermandone senza esagerato ottimismo le superbe speranze „.

PASQUALE TURIELLO.

Modesto, fra tanta manìa di salire, rimase e morì semplice professore di Liceo.

Esposizioni e Concorsi.

Per l'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna di Torino proseguono le iscrizioni e il Comitato bene si ripromette anche per le Esposizioni annesse, di Belle Arti, di Fotografia artistica, di Automobili e cicli, di Vini ed olî.

Per la Sezione Olandese il governo Neerlandese ha stanziato 10,000 fiorini, ed egual somma ha offerto il commissario generale per la Mostra dei Paesi Bassi a Torino, sig. Jonkheer E. Van Loon.

La Galleria Germanica — disegnata dal pittore ed architetto H. E. Berlepsch-Valendas — coprirà un'area di circa m. q. 1200. Il governo Tedesco aveva già stanziato un sussidio di 50.000 marchi, ed ora la Baviera ne aggiunse 6.000, e si sperano altri speciali sussidi dai governi dell'Impero Germanico.

Il Comitato degli Stati Uniti manda frattanto delle notizie assai lusinghiere. Il suo segretario dott. Luigi Roversi partirà da New-York il 25 marzo p. v. sul " Nord-America „ con tutto il carico, preceduto dal sig. Getz che sovraintenderà alla decorazione della Galleria.

Il presidente di quel Comitato, generale L. P. di Cesnola, ha fatto miracoli per raccogliere colà i fondi necessari, senza nulla chiedere a Torino e senza sussidi governativi. Il primo a sottoscrivere è stato uno dei grandi finanzieri americani, l'arcimilionario sig. J. Pierpont Morgan, membro del Comitato, il quale ha dato 5,000 dollari.

La Sezione Americana occuperà una superficie di circa m. q. 800.

Anche il lontano Giappone avrà una sezione importante, in cui figureranno i suoi più considerevoli e progrediti opifici.

*** Delle esposizioni annuali del Gabinetto di stampe a Roma fu altre volte parlato nell'*Emporium*. Quest'anno è dedicata agli incisori francesi del sec. XVII. I ritratti nobiliari di Roberto Nanteuil; le visioni truci di Giacomo Callot e quelle serene e luminose di Claudio di Lorena rendono l'immagine di quel secolo con la sua nobiltà elegante, valorosa e cortigiana da un lato e con i suoi malandrini, coi suoi giustiziati, coi suoi vagabondi dall'altro; mentre il Lorenese rappresenta quasi le prime pagine di un volume, che si chiuderà più tardi con le *Fêtes galantes* e con le graziose pastorellerie del Boucher.

*** Il R. Istituto lombardo di Scienze e Lettere bandisce quest'anno, fra gli altri, i seguenti concorsi, interessanti gli ingegneri ed i tecnici in generale.

Premio di L. 1200 al lavoro che porti un contributo notevole e un perfezionamento alla teorica dei gruppi di trasformazioni, tanto fecondo di applicazioni alla geometria ed all'analisi matematica. Scadenza 31 marzo 1903, ore 15.

Premio proporzionato alla importanza dei lavori (massimo di L. 4000) a chi avrà inventato o intro-

dotto in Lombardia qualche nuova macchina, o qualsiasi processo industriale o altro miglioramento da cui la popolazione ottenga un vantaggio reale e provato.

Scadenza 1 aprile 1902, ore 15.

Premio di L. 4000 alla migliore esposizione critica dei sistemi di trazione elettrica finora sperimentati o proposti e della loro convenienza ed applicabilità alle diverse condizioni di traffico e di percorso.

Scadenza 31 dicembre 1903, ore 15.

*** La rivista spagnuola *Blanco y Negro* di Madrid ha bandito un concorso ed ha aperta una esposizione di bambole, ma non di bambole comperate bell'e vestite nei grandi magazzini, sibbene di quelle che le stesse proprietarie hanno vestite e acconciate. L'esposizione è riuscitissima e tutti i pomeriggi una folla enorme di signore e signorine ed anche di uomini, attratti dalla mostra e più dalle visitatrici, accorre nella sala di redazione della popolare rivista.

Le bambole sono state disposte dalle stesse espositrici e fra i meriti notevoli per conseguire il premio, oltre la eleganza e la originalità del vestito, specie se siano costumi locali, si tiene conto della *posa* per la grazia e naturalezza con cui sono disposte.

Queste bambole, vendute a beneficio di opere pie, hanno già fruttato parecchie migliaia di *pesetas*.

*** Il Consiglio municipale di Parigi, sovra rapporti del sig. Renato Piault, ha accordato alla Federazione femminista la concessione delle serre del Cours-la-Reine per organizzarvi, da giugno ad ottobre, la *Prima Esposizione d'arti e mestieri femminili*, dovuta all'iniziativa della signora Paolina Savari.

L'esposizione verrà divisa in otto gruppi che saranno dedicati alla donna nella storia (etnografia, iconografia); alla donna di famiglia (giovinetta, sposa, madre, educatrice, massaia); alla donna operaia (sia negli opifici che in casa); alla donna artista, alla donna di teatro, alla donna nelle scienze e nelle lettere, infine alla donna nell'economia sociale.

*** Si ha da Buda Pesth che al giurì incaricato d'esaminare i progetti del monumento, che sarà eretto a Buda Pesth in memoria dell'Imperatrice Elisabetta, vennero aggiunti tre membri stranieri, Bartholdi di Parigi, Lambeaux di Bruxelles e Schmitz di Berlino.

*** A Pietroburgo il 23 dicembre venne inaugurata l'*Esposizione internazionale d'arte* a beneficio della Croce rossa sotto gli auspici di S. A. I. la principessa Eugenia d'Oldenburg.

La sezione francese era fuori concorso; ma vi è largamente e magnificamente rappresentata specialmente per l'arte applicata alle diverse industrie.

*** E' aperto il concorso a due gradi *per un monumento a Giuseppe Verdi in Trieste*. Il monumento potrà consistere in una statua da collocarsi innanzi all'arco centrale del portico del Teatro Comunale G. Verdi, oppure in un basso od alto rilievo da adattarsi al portico od alla facciata dell'edificio.

La spesa del monumento non dovrà sorpassare la somma di corone 20,000.

Il concorso di primo grado si chiuderà alle ore 6 pom. del 30 aprile 1902, entro il qual termine i concorrenti faranno pervenire al Comitato i loro bozzetti grafici o plastici, contrassegnati da un motto ripetuto in busta suggellata.

La Giuria nominata dal Comitato giudicherà i bozzetti e ne sceglierà quattro, gli autori dei quali avranno diritto di partecipare al Concorso di secondo grado.

I quattro concorrenti prescelti svolgeranno in un bozzetto plastico il concetto primo nel rapporto di 1 : 5, e lo presenteranno al Comitato non più tardi del 30 ottobre 1902.

Tutti i bozzetti presentati al concorso di secondo grado resteranno proprietà del Comitato. A ciascuno degli autori spetta un compenso di cor. 500.

L'esecuzione dell'opera verrà affidata all'autore del bozzetto prescelto dalla Giuria.

Curiosità zoologiche.

Per chi si diletta di sport ed insieme di curiosità scientifiche, diamo l'effige di un carnivoro ultimamente donato al *Jardin des Plantes* di Parigi dal signor De Labretoigne du Mazel, direttore degli affari indigeni a S. Luigi nel Senegal.

CANE JENOIDE DONATO AL MUSEO DI PARIGI.

Questo animale venne preso nel bacino della Falene, regione nella quale tuttavia questa specie è molto rara e mai fino ad ora si era riusciti ad averne un esemplare. Pare anzi sia la prima volta che tale animale comparisca nelle regioni dell'Ovest Africano, mentre secondo le informazioni del sig. Hua, sarebbe frequente nei dintorni di Kurussa fino a Timbo.

I naturalisti lo chiamano *Lycaon Pictus* o *Cinjena dipinta* od anche *cane jenoide*.

Sino dalla fine del XVIII secolo però i coloni olandesi ed inglesi parlavano di cani selvaggi che vennero descritti dai viaggiatori *Masson* e *Sparmann*: anche altri in seguito ne parlarono considerandoli come una varietà della jena. L'esame dell'esemplare ora donato al Museo parigino, dimostra come egli non offra che leggiere analogie colla jena nella forma della testa e delle orecchie e nel colore del pelo ispido e poco abbondante

Il suo mantello è d'un giallo-ocra leggermente tendente al grigio ed irregolarmente picchiettato di macchie bianche e nere; la coda è pure variegata di giallo e nero alla base e termina in un largo ciuffo bianco. Non ha come la jena le zampe posteriori più corte di quelle davanti, per cui non presenta la schiena inclinata, la *Cinjena* avendo le sue due paia di gambe d'uguale altezza.

La sua statura è pressapoco quella del cane da pastore, le sue forme sono eleganti, la fisonomia intelligente; onde nel complesso richiama attentamente l'idea del cane, di cui ha la dentatura; solamente se ne distingue pel cranio più corto e più massiccio e per le estremità delle membra provviste di sole quattro dita, mancando il pollice.

È per queste particolarità che di questa specie di cani selvaggi si è creato un genere particolare, il *Lycaon*, di cui attualmente si conosce una sola specie confinata sovra una porzione del continente africano, ma che nell'epoca quaternaria aveva i suoi rappresentanti anche nell'Europa occidentale, essendosi trovato nella Contea di Clamorgan (Inghilterra) la mascella inferiore di un *Canide* che offre il carattere del genere *Lycaon*.

Questi cani-jenoidi sono di una voracità straordinaria; assalgono le antilopi ed il bestiame domestico, capre, montoni e perfino i buoi; per cui nell'Africa Australe sono temuti dagli agricoltori come lo era il lupo nelle nostre regioni.

In Biblioteca.

Marco Lessona — *Ritmi* — Torino, Renzo Streglio e C., 1902.

Vincenzo Fontanarosa — *Il realismo di P. B. Shelley*, nota critica — Napoli, Stabilimento Gennaro M. Priore, 1902.

Virginio La Scola — *Il dolce Sermone - San Francesco e gli uccelli* — Milano, Remo Sandron, 1902.

A. Pierotti — *Lettere ad un anarchico* — Pisa, E. Spoerri, 1901.

J. G. Broussolle — *La Critique Mystique et Fra Angelico* — Paris, Librairie H. Oudin, 1902.

Ugo Ojetti — *L'Albania* — Torino, Casa Editrice Roux e Viarengo, 1902. — Sono le corrispondenze da lui mandate al *Corriere della Sera*, formanti un volume leggibile con interesse. Peccato che gli editori non abbiano provveduto a una cartina geografica meno primitiva di quella posta nel frontespizio.

E. Danna e S. Danieli — *Nuovo sistema Grafico Musicale* — Brescia, Stab. Unione Litografica. — Ingegnoso sistema che raccomandiamo all'attenzione dei competenti, benchè con poca speranza che possa interrompere una lunga tradizione ormai diffusa in tutti i paesi civili.

Avv. Israel Levi — *Le Casse di risparmio nella legge e nella giurisprudenza* — Torino-Roma, Casa editrice Roux e Viarengo.

Eduardo Piola Caselli — *I diritti degl' inventori* — Torino-Roma, Casa editrice Roux e Viarengo, 1902.

Domenico Tumiati — *Dal Maloia a Notre Dame* — Bologna, lib. Treves di L. Beltrami, 1902. — Scrittore noto ai lettori della nostra Rivista, il Tumiati non ha bisogno di essere raccomandato. Il volume d'impressioni, da cui emanano pensieri filosofici e critici, ispirati dal vero, si svolge intorno ai seguenti temi: Giovanni Segantini — Gaetano Previati — La squilla di San Marco — Il tipo del Cristo — Il tipo della Vergine — Due culle — Musica e Poesia — L'anima del paesaggio — Lettere parigine.

Prete Antonio Videmari — *Grammatica « Simplex » della lingua latina* — Milano, Opera Nostra Signora di Lourdes, 1902.

G. Lanzalone — *Canti di pace* — Salerno, Stab. Frat. Jovane, 1902.

Adam Fabre Ciamelot — *Comment j'ai fait fortune à Monte-Carlo;* roman illustré par N. Girotto — Milan, E. Bonetti, 1902.

Ubaldo A. Moriconi — *Nel paese dei « macacchi »* — Torino, Roux e Frassati. — E' un libro d'impressioni di viaggio, scritto con copia di notizie documentate statisticamente (ciò che è poco in uso tra i soliti impressionisti), con vivacità di stile e con grande sincerità. Non lascia che un desiderio: quello di essere illustrato, la « visione figurata » dei paesi e dei loro costumi e abitanti essendosi ormai fatta una esigenza della nostra psiche di uomini affrettati, che alle descrizioni scritte preferiscono una « istantanea » riprodotta, che dica tutto in un batter d'occhio.

Giuseppe Rensi — *Gli « Anciens Régimes » e la Democrazia diretta*; saggio storico politico con Introduzione di A. Ghisleri — Bellinzona, Stab. El. M. Colombi, 1902.

OFFICINE ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO — STAMPATO CON INCHIOSTRI DELLA CASA MICHAEL HUBER, MILANO.

VOL. XV N.° 87

EMPORIVM

MARZO 1902

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE, LETTERATURA
SCIENZE E VARIETÀ

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE:
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE * BERGAMO

ALTARE DI PERGAMO:

PARTE SINISTRA DELLA GRADINATA E DEL LATO OCCIDENTALE – NEREO, DORIDE, OCEANO.

(Fot. W. Titzenthaler, Berlino).

EMPORIUM

VOL. XV. MARZO 1902 N. 87

L'ALTARE DI PERGAMO A BERLINO.

O voglio tributar subito la debita parola d'elogio ai Tedeschi per questa grandiosa opera d'arte, che ora, dopo ventidue secoli, han ridonata alla luce, qui a Berlino, a mille chilometri dal suo luogo d'origine. Più d'una volta ebbi occasione di passeggiar per ore ed ore tra gli innumerevoli minuscoli frammenti, che ingombravano i magazzini del museo berlinese; e più d'una volta mi chiesi, se anche a noi Italiani basterebbe la costanza e la tenacia, o l'entusiasmo e l'amore dell'antichità, per consacrare centinaia di migliaia di lire alla ricerca di quei pezzettini di pietra, per consacrare poi decine e decine d'anni al loro esame, affine di strappar loro il loro nome, il loro significato, il loro secreto, che venti secoli parevano aver irremissibilmente avvolto in un impenetrabile mistero. Quell'amore per la civiltà classica, quella costanza e tenacia l'hanno avuta qui; e per una mirabile fusione del senso d'arte con la scienza e

VEDUTA DELLA CITTÀ DI PERGAMO (SECONDO UNA RICOSTRUZIONE DI KIPS E KOCH).

ALTARE DI PERGAMO — GRUPPO DI GIOVE.

(Fot. W. Titzenthaler, Berlino).

l'erudizione, da quei mille frammenti è risorto a nuova vita, a vita eterna, un monumento, che è tra' più belli eretti nell'antichità; da quelle pietre polverose, sfigurate, annerite dal tempo, piove ora nuova fulgidissima luce su uno dei periodi più oscuri dell'arte ellenica. Ben diceva Humann quando, ritrovando i resti della gigantomachia, esclamava, nel suo caldo entusiasmo, « abbiamo trovato tutta quanta un'epoca artistica ».

E quale epoca! Come i Medici, anche gli Attalidi avean voluto, sedici secoli prima, conferire splendore d'arte al loro piccolo regno. Ebbe questo regno cento cinquant'anni appena di vita. Era sorto da un assassinio e da una frode; e per frodi ed assassinii tramontò. Ma quei pochi anni d'esistenza fortunosa bastarono ad imprimere nella storia dell'arte un'orma profonda, gloriosa, indelebile. E tutto ciò, proprio quando l'arte greca pareva esser morta per sempre, quando pareva spenta per sempre la fiaccola agitata già da Fidia e Prassitele, la cui luce ancora i nostri dì luminosamente irraggia. Anche Plinio scrive che dalla 121ª alla 156ª Olimpiade, dal 300 al 150 avanti Cristo, l'arte era finita: *ars cessavit*. E fino a pochi anni fa le parole dell'enciclopeda latino passavano per la più giusta caratteristica di quell'epoca. Le opere d'arte esistevano invece. Bastava ora strapparle con la zappa alla terra che le seppelliva, così come già una volta lo scalpello creatore le aveva fatte balzar vive ed animate dall'inerte materia greggia.

Quando, dopo la divisione dell'impero d'Alessandro Magno, anche Filetero, il figlio della ballerina, s'innalzò re sopra Pergamo, non bastò nè l'assassinio di Seleuco Nicatore, nè il furto dei quaranta milioni di lire appartenenti a Lisimaco re di Tracia, per assicurargli la conquista. Il nuovo regno voleva esser difeso contro Siri e Bitinii e sovratutto contro i Galli che, guidati da Brenno in Macedonia ed in Grecia, s'erano spinti fin nell'Asia Minore, seminando terrore con le loro scorrerie e depredazioni. Nè valsero le prime vittorie del re Filetero. I Galli, o — come li chiamavano i Greci

ALTARE DI PERGAMO — GRUPPO DI MINERVA.

(Fot. W. Titzenthaler, Berlino).

— i Galati, continuarono ad infestar quelle contrade sotto il successore Eumene I, poi sotto Attalo I, che nel 241 cinse per terzo la corona di Pergamo. Vinti i Galati, toccò poi al quarto re, Eumene II, di volgere le armi contro un altro potente nemico, Antioco il Grande. Ora, simili lotte e simili vittorie aveano riempito d'orgoglio nazionale quelle genti. I re stessi avevano ogni interesse a tener viva questa ventata d'entusiasmo, che passò impetuosa e feconda tra le loro popolazioni. Chiamarono allora a Pergamo i migliori scultori greci. Attalo I (241-197) mandò ad Atene — perchè fossero erette sull'Acropoli, come statue votive a Minerva — quattro gruppi, magnificanti la vittoria degli Dei sui Giganti, la vittoria degli Ateniesi sulle Amazzoni e sui Persiani, la vittoria dei Pergamaschi sui Galati. Nella stessa Pergamo fece erigere nel tempio di Minerva statue e gruppi di statue, che rappresentassero scene della guerra contro i Galati e contro i Siri d'Antioco. Sorgeva così una nuova arte. Al periodo classico-ellenico succedeva il periodo ellenico dei Diadochi ; all'arte placida, calma e serena della scuola attica, succedeva l' arte mossa, agitata, drammatica della scuola di Pergamo. Ed a questa scuola dobbiamo le numerose statue di Persiani, Amazzoni e Galati, morti o morenti, quali le possiedono i musei di Roma, Napoli, Venezia, Parigi ecc.; dobbiamo — oramai non v'ha più dubbio sulla loro autenticità — il celebre Galata morente del Campidoglio, il Galata di Venezia, che giace morto sul suo scudo, il celebre gruppo Ludovisi, rappresentante non già « Arria e Paetus », bensì un Galata che dà alla moglie ed a sè la morte, per sottrar sè e lei dall'ignominia della cattività. Tutte opere d'arte codeste, che vivamente attestano quanto fulgida fosse l'arte anche nel periodo ellenico-diadocico del III e del II secolo avanti Cristo, che mostrano altresì chiaramente quanto questa nuova arte differisse da quella del periodo greco-classico.

Ma la sua più luminosa espressione quest'arte l'ha oggidì nel grande altare di Pergamo, ora, dopo

quasi venti secoli dalla distruzione, quasi integralmente ricostruito. È dovuto anch'esso ad un re di Pergamo, a Eumene II, figlio di Attalo I, e risale probabilmente agli anni 183-174 avanti Cristo. Procurata la pace al suo paese, quel principe rivolse tutte le sue cure a far di Pergamo una grande città. La ricinse di mura. Costruì grandi colonnati tutt'intorno alla piazza. Consacrò a Minerva uno splendido tempio. Fondò una biblioteca, che a' tempi di Cleopatra possedeva ancora 200,000 volumi. Edificò un grandioso palazzo ed un teatro; e moderne ricostruzioni pittoriche della città dicono qual vista splendida, deliziosa offrisse, a chi guardava dalla valle del Selino, quella città disposta come a terrazza sul colle di Pergamo. In cima al colle, proprio rasente al suo pendìo occidentale, dominante tutta la vallata, s'ergeva l'altare dedicato a Giove ed a Minerva.

Costruito a due piani, esso occupava un'area rettangolare, misurante metri 34,60 di lato da est ad ovest e metri 37,70 da sud a nord. L' edificio inferiore serviva come di base ed il suo lato occidentale era interrotto da un'ampia gradinata, conducente alla piattaforma dell'edificio superiore. Su questa piattaforma era l'altare propriamente detto, quello su cui s'immolavano le vittime; tutt'intorno la circondava un porticato a quattro file di colonne ioniche. Tutt' intorno all' edificio inferiore poi, sopra uno zoccolo, alto circa due metri e mezzo, era apposto come un nastro alto metri 2,30, stendentesi per circa 130 metri lungo tutti i quattro lati, fin nelle pareti interne dalla parte della gradinata, dove andava a poco a poco morendo contro l'ultimo scalino. Eran tutte lastre di marmo, aventi uno spessore di 50 cm. ed una larghezza, variante tra m. 0,60 e m. 1,10, esattamente incastrate l'una nell'altra e fissate allo zoccolo con cavicchie, ramponi ed arpesi. Su queste lastre fu scolpita poi la gigantomachia; ed appunto per questa grandiosa opera d'arte l'altare di Pergamo ha per noi tanta importanza, desta, in chi lo vede, tanta ammirazione. Nell'antichità invece pare non essere stato molto celebre. Il nuovo periodo dell'arte ellenico-diadocica era stato di breve durata. Nel periodo, che seguì, le fantasie si commovevano dinnanzi all'enormità, più che dinnanzi alla bellezza vera delle costruzioni. La fama dell'altare di Pergamo venne quindi facilmente offuscata da quella degli altari, assai più giganteschi, di Parion e di Siracusa; sì che di lui fanno breve cenno soltanto Pausania ed Ampelius e, probabilmente, ancora S. Giovanni, che nell'Apocalisse lo chiama il trono di Satana, θρόνος τοῦ σατανᾶ. Lo stesso regno degli Attalidi era del resto tramontato, poco dopo la consacrazione di quel monumento alla gloria di Giove e di Minerva. Sotto gli imperatori romani, quando le irruzioni di nuovi barbari si facevan sempre più incalzanti e pericolose, si cominciò forse a strappar questa o quella lastra, per recar contributo alle grandi opere di fortificazione, e tutte quelle lastre furono certamente staccate nell'epoca bizantina, quando il nemico era alle porte della città e questa venne munita di colossali mura, aventi uno spessore di 6 metri. I marmi, che dovevan glorificare le vittorie degli Attalidi contro i primi barbari, diventavano così inconsci strumenti di difesa contro nuove barbariche forze; i monumenti dell'ultima scuola d'arte ellenica, andarono dispersi e sepolti sotto immani macigni e sotto monti di terra.

Spettava alla scienza, all'erudizione dei Tedeschi di raccoglierli di nuovo, di restituirli gelosamente al culto che si meritano. Guidato da anteriori, isolate scoperte di frammenti, fu primo Carlo Humann ad intraprendere sul colle di Pergamo regolari lavori di scavo; e sorretto da caldo entusiasmo, assistito moralmente e materialmente dal governo del suo paese, continuò a cercare, a scrutar nella terra e tra le pietre delle antiche mura bizantine, dedicando a quest'opera di rigenerazione 18 anni di lavoro. Intanto si lavorava anche a Berlino, dove venivano di mano in mano spediti i frammenti ritrovati. Sotto la sorveglianza dei direttori del Museo, due scultori romani, i signori Freres e Possenti — l'erudizione archeologica tedesca chiedeva aiuto all'arte italiana — furono chiamati a ricomporre quei frantumi di statue e di colonne. E da essi, da mille frammenti, da mille pezzi architettonici e scaglie e dita e nasi e teste e mani e piedi, gettati alla rinfusa, quasi sempre senza nome e designazione, fu ricostruita, con un intelligente e paziente lavoro di 30 anni, una gran parte della antica gigantomachia. Tutta la fede, tutta la passione, tutta la dottrina, tutta l'arte, con cui archeologi e scultori attesero al lavoro, non bastarono a ridarci l'opera perfetta. Molti particolari ancora si cercano invano; molte sono ancora le figure monche. Ma anche così com' è, questo bassorilievo ci riempie di meraviglia e d'ammirazione, è chiaro monumento di quella nuova arte ellenica, vigorosa e potente,

riboccante di tragicità e naturalismo, lanciantesi con audacia innovatrice alle più ardue conquiste del bello reale.

ALTARE DI PERGAMO — FACCIATA (LATO OCCIDENTALE) — DIONISIO, CIBELE, A RASTEA.

(Fot. W. Titzenthaler, Berlino).

***

Il concetto, cui s'ispirava Eumene II, quando faceva scolpire la gigantomachia intorno all'altare di Pergamo, era lo stesso che già avea guidato Attalo I nella scelta dei temi per i gruppi di statue, votate a Minerva sull'Acropoli d'Atene. La lotta degli Dei contro i Giganti, la lotta dei Greci contro le Amazzoni ed i Persiani, la lotta dei re pergamaschi contro i Galati, dovevano rappresentare un'unica, continuata impresa contro i barbari: impresa che ebbe ad ultimi consumatori gli Attalidi, desiderosi ed orgogliosi di rappresentare nell'Asia Minore la civiltà greca. La gigantomachia, essa pure, doveva, per un raccostamento di antichi fatti mitici a nuovi fatti storici, simboleggiare la vittoria degli Attalidi sui barbari Siri e Galati; e la sovrannaturale lotta che riscaldò — in vari tempi e sotto varie forme — le fantasie dei Greci come dei Latini, dei Cristiani come dei Germani, ha così in quel bassorilievo la sua più ardita espressione, ha in essa l'unica completa rappresentazione pla-

stica che da noi si conosca. Tutti gli Dei del cielo e dell'inferno, della terra e del mare, degli astri e dell'aria vengono tratti fuori dai loro elementi e posti di fronte agli alati ed anguiformi giganti. Questi audaci lottatori, che osarono aggredire gli Dei onnipotenti e che nell'arte greco-classica aveano ancor sempre forma umana, si trasformano, nell'ardita fantasia degli scultori di Pergamo, in esseri mostruosi mezzo uomini e mezzo pesci, con tronco umano finiente in serpente, o munito di ali, e le ali munite di occhi. Incontro a loro s'elevano, pugnaci ed implacabili, tutti gli Dei della forza e della bellezza, della ferocia e della mansuetudine, dell'amore e dell'arte, della luce e delle tenebre. Ed in tutte queste fantastiche creazioni è un'onda di drammaticità, è una pienezza di vita, che freme e fa fremere. Si vede anche nei torsi monchi, isolati; si può veder subito a destra della grande scalinata, sulla parte destra del lato occidentale, nella figura di Dionisio, rappresentato con impeto e slancio nel momento in cui ha alzato il braccio destro, per colpire il gigante che gli dovrebbe star di fronte. Ma esaminiamo brevemente tutto quanto il bassorilievo. Sul lato meridionale ci appare subito uno dei gruppi meglio conservati e più drammatici. Cibele, vestita d'una leggerissima tonaca, il solito *chitone*, che disegna le forme robuste, il dorso e le gambe coperte da un mantello, galoppa, cavalcando un leone, sul corpo dei giganti già stramazzati a terra, mentre con la destra estrae un dardo dalla

ALTARE DI PERGAMO — LATO SETTENTRIONALE.

(Fot. W. Titzenthaler, Berlino).

faretra e nella sinistra regge l'arco. La precede Adrastea, ella pure avvolta in un leggerissimo paludamento ionico, la destra armata d'una spada: davanti a lei il corpo d'un Dio, che è alle prese col gigante Tifone. Alto, nerboruto, schiena granitica, gambe di serpente, Tifone china come un toro furioso il capo cornuto, muggendo sotto i colpi di martello con cui il dio, che gli sta dietro, gli tempesta il dorso. Sotto a lui, già vinto, è steso a terra un giovane gigante; ma la vittoria non sarà ottenuta se non con l'intervento di Selene che accorre a cavallo d'un mulo, avvolta anch'ella in una fine tonaca che è legata alla vita e le lascia scoperta la spalla sinistra. Dietro a Selene, un gigante in intera forma d'uomo, vuol impedire il valico al carro di Eio, il dio del sole, che agita una fiaccola nella destra; poi vengono due gruppi di dee lottanti con giganti — ambedue mal conservati — e verso la fine di questo lato meridionale sta Urano, imponente figura di vegliardo, alato però e con le ali seminate di occhi. Accanto a lui lottano altre divinità minori: Emera che accorre a salvare il fratello, lottante contro il leonino gigante Leon; la titana Febe, dalle lunghe chiome cadenti sulle spalle, dalla fronte cinta di diadema, dal braccio ornato di monili, che si precipita con la fiaccola ardente contro un gigante alato: la figlia di Febe, Asteria, che si lancia sur un gigante il quale vuol fuggire. Invano questi le ha afferrato il polso con la destra, mentre con la sinistra si difende contro un cane che addenta la sua gamba di serpe. Invano l'altra gamba finiente in testa di serpe tenta

ALTARE DI PERGAMO — LATO MERIDIONALE.

(Fot. W. Titzenthaler, Berlino).

morder Asteria. La dea afferra il mostro pei capelli con la sinistra, mentre con la destra gli immerge la spada nel petto. È questo uno dei più bei gruppi del fregio; e per quanto manchi ad Asteria come al gigante la testa, è facile veder l'impeto della dea nell'assalto, la disperazione del gigante nella difesa.

ALTARE DI PERGAMO — LATO ORIENTALE.
(Fot. W. Titzenthaler, Berlino).

Ma la fantasia terribile degli artisti, la loro audacia creatrice, la più profonda e commovente tragicità della gran lotta divina, si spiegano nel lato orientale del bassorilievo, dove vengono rappresentati i principali tra gli abitatori dell'Olimpo. Clitio, bel gigante dai nobili lineamenti, dalla chioma e dalla barba lunga e folta, dal corpo enorme finiente in serpe, è rappresentato nell'atto di lanciare un macigno contro Ecate, la triforme dea che si difende con uno scudo, mentre con triplice opera d'offesa, l'una figura agita una fiaccola ardente, l'altra una spada, la terza una lancia. Il gruppo, che segue, rappresenta Latona tra i suoi figli Apollo ed Artemis, tutt'e tre alle prese con celebri giganti. Artemis dapprima, e di fronte a lei, preso d'amore anche nella lotta, il bello, giovane Otos che l'avea chiesta in isposa. Il capo coperto da un elmo attico, alla sinistra lo scudo, alla destra la spada, ei sembra non osar colpire l'antica amata. Artemis invece, fieramente avanzando, l'un piede sul petto d'un gigante già morto, sta per fare scoccare il dardo. Fra Artemis e Otos giace, in preda ad atroci dolori, un altro gigante morente, Egeo, che un cane orribile addenta al capo, mentr'egli, ultima difesa, gli conficca un dito nell'occhio destro. Segue Latona che ha atterrato il gigante Tizio; poi Apollo che ha vinto il giovane Efialte; poi, dopo qualche lacuna, i due gruppi più impor-

tanti di tutta la gigantomachia. La figura di Giove, padre degli Dei, sta sola di fronte a tre giganti, forte, poderosa, imponente. Gettato sulla spalla sinistra il mantello cadente sulle ginocchia, impetuosamente avanzando, agita con la sinistra l'egida contro un gigante, che è già stramazzato sulle ginocchia e si contorce nel dolore. A sinistra un altro gigante, con la coscia fracassata dai colpi del sommo dio, è già vinto e tenta alzarsi, sollevando supplichevolmente la mano verso il Tonante. Unico rimasto è ancora Porfirio, che volge allo spettatore la schiena, di cui però si scorge nel volto la selvaggia, feroce espressione. Le occhiaie sono vuote. L'artista voleva evidentemente mettervi una pietra colorata per aumentare la vivezza e l'irruenza del terribile mostro. Ed ei s'erge maestoso, potente contro il dio, che con movimento largo, spingendo alquanto all'indietro il muscoloso corpo, piantandosi validamente sulle gambe, ha già alzata la destra e sta per lanciar contro Porfirio un ultimo, decisivo fulmine. Qui, in questo Giove, se anche noi non ne vediamo più il capo, è tutta la forza, tutta la maestà del padre degli Dei, tutta la sua superiorità sui figli della terra. Altrettanto drammatico è il gruppo seguente; ma questo si distingue altresì da tutti gli altri per la profonda poesia del dolore che ne spira. Anche Minerva è di fronte a tre avversari. Il capo coperto dall'elmo attico, il braccio sinistro cingente lo scudo, il corpo avvolto in un *chitone* dorico, ella ha già vinto il gigante Enchelado, su cui ha lanciato l'isola di Sicilia. Ora è alle prese con Alcione, in cui aiuto è accorsa Gea, la madre dei giganti. Sorge dal suo elemento la Dea della Terra, coi capelli sciolti in segno di lutto, cogli occhi supplichevoli rivolti verso Minerva, da cui implora pietà pel figlio. Non si commove però la figlia di Giove. Volle il fato che Alcione fosse immortale fintantochè rimarrebbe là, dove Gea, sua madre, l'avea generato. E Minerva l'ha afferrato pei capelli e lo trascina fuori del luogo della sua immortalità, per definitivamente vincerlo. Invano tenta il gigante un'ultima resistenza, puntando il piede sinistro a terra, afferrando con la sua destra quella della dea. Ogni resistenza è inutile. Il serpente che accompagna Minerva lo avvince al braccio, alla gamba; gli morde il petto. Nice, la dea della vittoria, è già in procinto d'incoronar la trionfatrice Minerva. Vollero alcuni ravvisare in questo Alcione, avvinto dal serpente ed in preda ad atroci dolori, il modello del Laocoonte; e certo v'ha tra' due gruppi una grande rassomiglianza. Altri storici vogliono trovare precursori di questo gruppo di Minerva nel mausoleo d'Alicarnasso e nel tempio di Nice in Atene. Non è qui il luogo d'addentrarci in tali questioni. Certo è però, che nel suo slancio, nella sua espressione, nell'arditezza ed energia delle posizioni, nella finitezza di alcuni particolari, questo gruppo costituisce uno de' più bei lavori dell'antichità, per fantasia d'invenzione come per sicurezza d'esecuzione.

Il lato settentrionale del bassorilievo, quello cioè a sinistra di chi sale la piattaforma, ci mostra innanzi tutto Afrodite — anch'ella acefala, purtroppo — che calpesta il volto d'un giovane gigante, stramazzato sur un altro caduto. Davanti a lei un altro giovane gigante, con le braccia sollevate, stava certamente lanciando un masso contro Dione, madre dell'Afrodita, che indietreggia atterrita. Poi lottano Castore e Polluce contro Linceo e Ida: Polluce vincitore già, avendo prostrato con un colpo di lancia il nemico, Castore alle prese ancora col terribile anguicrure Ida, che lo ricinge come in una morsa tra le sue braccia, lo solleva da terra e vuol soffocarlo, serrandolo al proprio petto. Un po' più avanti è Partenope, la giovane dea alata, che afferra pei capelli un gigante e ne tira indietro il capo per trafiggergli il petto, mentre quello, contorcendo il volto, stralunando gli occhi e spalancando la bocca, rugge dal dolore. E questa la parte del bassorilievo consacrata agli Dei degli astri; ed ai *gemelli* Dioscuri ed alla *vergine* Partenope segue Boote, poi Nox, la dea della notte, poi le sue tre figlie, le Erinni, delle quali tuttavia non si conservano che pochi frammenti. Ultimo gruppo del lato settentrionale è quello delle Gorgoni, venute elleno pure a lottar contro i giganti. La prima ha afferrato pei capelli un gigante, che invano tenta liberarsi dalle strette per fuggire. La seconda ha già vinto; il nemico è già a terra, spirante dal volto e dagli occhi tutto il dolore che lo strazia. La terza sta inferendo un colpo di lancia ad un gigante, mentre un leone, che l'accompagna, ne ha assalito un altro, e, piantatigli gli artigli in una gamba ed in una spalla, sta stritolandogli con la bocca il braccio sinistro.

Sul breve tratto del lato occidentale, che va dall'angolo sinistro fino alla scala, sono deità marine: Tritone, parte uomo, parte cavallo, parte pesce: poi Anfitrite. sua madre, ambedue alle prese con

giganti. E deità marine riempiono l'ultima parte del bassorilievo sulla parete interna, a sinistra della gradinata. Ivi è Nereo, padre di Anfitrite, vecchio, calmo. Ei non lotta più; ma sua moglie Doride, con impeto giovanile, ha afferrato il gigante pei capelli e sta sguainando la spada. Contro un gigante lotta ancora Oceano, la più maestosa, la più imponente figura di quest'ultima parte del rilievo. Dovrebbe accompagnarlo Teti; ma non vi si scorge più nulla. Dinnanzi a loro fuggono due giganti. Il primo poggia una mano ed un ginocchio sur uno scalino, il secondo, con gambe finienti in serpe, sta più in alto; ma d'ambedue non esistono che pochi frammenti. Chi fossero, qual figura avessero, nè è detto, nè la fantasia dell'osservatore può immaginarselo.

ALTARE DI PERGAMO — CLITIO, ECATE, OTOS, EGEO, ARTEMIS, LETO, TITIO.
(Fot. W. Titzenthaler, Berlino).

La qual fantasia deve naturalmente lavorare alquanto nella contemplazione di questa opera d'arte. Non per decifrare i personaggi, no. È meravigliosa l'esattezza con cui tutto l'altare fu costruito. Non solo ad ogni lastra di marmo era assegnata una cifra ed una lettera, che servì di guida ai primi artefici ed ancora più ai ricompositori d'oggi; ma sopra ogni divinità, sotto ogni gigante era dichiarato il nome della figura ivi rappresentata, ed il nome dello scultore. Così noi possiamo far la conoscenza d'alcuni artisti finora rimasti nell'oscurità: Oreste di Oreste da Pergamo, Melanippo, Menecrate e Teorreto. D'altri si vede soltanto il nome della patria: Atene. Altri nomi sono indecifrabili. Anche i nomi delle deità e dei giganti mancano talora; ma qui supplì l'archeologia, e lo spettatore ha tutte le indicazioni che vuole. Dove invece la sua fantasia deve lavorare, è nel reintegrare spiritualmente le figure monche. Ma anche senza questo reintegramento, basta quanto è scampato alla violenza degli uomini e del tempo, per affermare la magnificenza di questa gigantomachia, la sicura arditezza di quest'appassionato episodio d'una lotta appassionata. Perchè l'arditezza, l'audacia innovatrice è proprio la caratteristica più saliente di quest'opera plastica della scuola ellenico-diadocica. Mentre le altre gigantomachie greche si limitavano a rappresentare gli dei dell'Olimpo ed Ercole, gli scultori di Pergamo portano in iscena tutte quante le divinità note, alte e basse, maggiori e minori. Similmente, nel rap-

presentare i giganti, passarono tutti i gradini della virtuosità, dal gigante che ha ancora pura forma d'uomo — come nell'arte greco-classica — al gigante mostruoso; e sempre mirarono precipuamente, non più alla calma ideale, sublime di Fidia, bensì alla tragicità, alla brutalità quasi. I re ed i cittadini di Pergamo, vogliosi di rappresentare nell'Asia Minore il pensiero greco, volevano anche trapiantare nel loro paese l'arte di Atene. Ma la cezione. Nella minuziosa ricerca del particolare, nella voglia sfrenata di novità, è vero, gli artisti cadono sovente nel barocco; e, ad ogni modo, non raggiungono mai quella sublimità, quella vera divinità che spira dalle opere greche. Ma malgrado ciò, malgrado le esagerazioni, malgrado la retorica e la teatralità che qua e là prendono la mano all'artista, è tuttavia in quell'altare di Pergamo una delle più splendide creazioni della plastica antica.

ALTARE DI PERGAMO — FEBE E ASTERIA.

(Fot. W. Titzenthaler, Berlino).

loro vita era stata troppo fortunosa, troppo battagliera, troppo agitata, perchè non penetrasse anche nella loro arte alquanto di quella agitazione, di quella combattività. I loro scultori non mirarono quindi alla placida grandezza, alla nobile tranquillità, come l'arte greco-classica, ma cercarono i grandi scotimenti dell'anima, i violenti scoppi della passione. Ogni sfondo di pace è soppresso. All'aspirazione verso la bellezza, succede l'aspirazione verso il patetico; la semplicità è a bella posta bandita e le sottentra lo straordinario, l'ideale deve cedere completamente il posto al reale. Ora tutto ciò richiede altresì una tecnicità più evoluta; ma in tutte quelle figure della gigantomachia la potenza tecnica è meravigliosa, così come è audace e potente la con-

Le situazioni sono ardite, audaci, ma sicure. Le mosse sono libere, slanciate. Attraverso tutto quell'insieme di dolore e di ferocia, di violenza e di pathos, di bello e di mostruoso passa come una bufera che conquide e rapisce e trascina, senza darci tempo di soffermarci su questa o su quella minuzia.

Berlino, gennaio 1902.

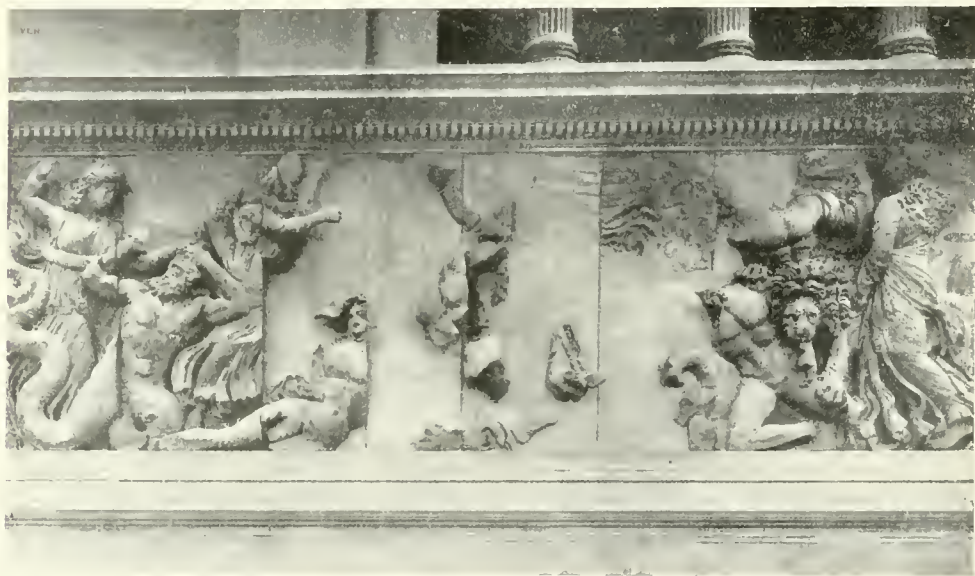
GUSTAVO SACERDOTE.

NOTA DELLA DIR. — Alle fotografie artistiche del nostro solerte corrispondente berlinese abbiamo aggiunta una veduta dell'antica Pergamo, secondo una ricostruzione di Kips e Koch. L'antica capitale del Regno di Eumene (oggi *Bergama*, povera cittaduzza di non più che 2,500 abitanti) sorgeva a circa 20 chilometri a sud dell'antica Troia, ».

diremo meglio, del posto attribuito alla città combusta dalle congetture degli archeologi.

L'ing. tedesco Humann, incaricato dal governo turco di aprire una strada tra la città moderna e il porto di Diceli, ebbe la ventura di operarvi quegli scavi e di trovarvi quei frammenti di statue e di bassorilievi inviati a Berlino, che attrassero subito l'attenzione e l'interessamento dei dotti e del governo germanico.

Come tutte le città antiche, Pergamo non ebbe sempre le medesime mura; il centro dell'abitato si spostò dalla cima della collina, dove sorgevano l'Acropoli e i principali edifici all'epoca dei re di Pergamo, e si trasferì, ai tempi della dominazione romana, verso il piano; più tardi, quando ripresero i pericoli, nei tempi imperiali, si ridusse di nuovo intorno all'Acropoli. Da tempo immemorabile questa non è più che un mucchio di rovine. Il magnifico palazzo degli Attali colla vasta spianata, a cui la tradizione ha conservato il nome di Giardino della Regina, venne demolito nell'epoca bizantina, e i ruderi di esso e di altri edifici servirono a costruire un bastione dello spessore di sei metri, che si vede ancora oggi, e fu nel portare il piccone in questo bastione che l'ingegnere Humann ne vide saltar fuori un gran numero di tavole di marmo, che certamente dovevano formare dei fregi, e frammenti di statue mutilate. Uno di quei fregi costituiva appunto la Gigantomachia, che ornava l'altare di Giove. Il sig. Humann ha pure messo in luce l'antica posizione del mercato o foro, del tempio di Minerva, che sorgeva in una piazza circondata di portici e, verso il piano, gli avanzi di un teatro, il quale doveva far parte di un più vasto edificio, cioè del Ginnasio. Il Ginnasio di Pergamo doveva essere uno dei più grandiosi; sorgeva sopra una terrazza di 250 metri di lunghezza per 70 di larghezza, il cui fianco era sostenuto da un'enorme muraglia. Pure sull'Acropoli s'innalzava l'Augusteum, o tempio d'Augusto, della prima epoca imperiale, costruzione d'ordine corinzio, che aveva richiesto lavori straordinari per le sue fondamenta, poggiate sopra arcate solidissime, che sussistono ancora.

Pergamo era traversata e divisa dal fiume Selinos, e parecchi ponti mettevano in comunicazione le due parti della città. Si è ritrovata anzi, per circa duecento metri, perfettamente conservata, una vòlta in pietra tagliata, che copriva il fiume per un bel tratto dentro la città, genere di lavoro di cui le antiche città offrono esempio rarissimo; ed essa, come tutti gli altri avanzi di quell'epoca, l'anfiteatro, la via fiancheggiata di colonne che menava al tempio di Esculapio e la celeberrima sua scuola di medicina, attesta dell'importanza e della prosperità di cui allora godeva quest'antica metropoli dell'Asia Minore.

ALTARE DI PERGAMO — A SINISTRA LE ERINNI, A DESTRA LE GORGONI.

(Fot. W. Titzenthaler, Berlino).

I GRANDI LETTERATI: VICTOR HUGO.

UN grande poeta è un' anima universale ed altrettanto che alla sua patria egli appartiene all'umanità. Ovunque si pensi, si operi, si soffra, si palpiti, si ami, si perseguano ideali, si venerino ricordi, i genii hanno cittadinanza.... ed ecco il perchè, agli onori che in questi giorni la Francia rende al suo massimo poeta, a Victor Hugo, tutto il mondo civile si associa, ogni nazione come se si trattasse di un proprio vanto, di una gloria propria.

Il nome di Victor Hugo ha riempito interamente il secolo XIX, e l'eco del suo rombo, moltiplicato dal frastuono delle polemiche, si è prolungato fino a noi in clamori di apoteosi od in tempeste d'invettive.

In che cosa egli non eccelse?

Nella poesia e nella prosa, nel romanzo e nel teatro, nella leggenda e nella storia, nella politica, persino, non vi è dominio dell'intelletto, non forma di pensiero, non genere di letteratura ove il suo nome non brilli circondato da lampi di uragano, cinto di un' aureola gloriosa ed ancora avvolto da uno strascico di nube surta dal fumo delle battaglie.

E ciò che egli non ha fatto, non ha compiuto, l'ha divinato, intuito, sognato. Forse che non ha cantato *Pan?* Il suo genio possedeva alcunchè di primitivo: fra l' universo e lui, nessuna specie di intermediario gli era tollerabile. In comunione diretta colle cose, così, invaso da un turbamento senza fine, proprio allo spirito che medita, compenetrato di sacro orrore, collo sguardo ripieno di estasi, egli ha messo le vampe dell'amore nell' idillio dei *Miserabili*, i brividi del terrore in *Lucrezia Borgia*, i fulmini dello sdegno nei *Châtiments*, l'ali di tutti gli entusiasmi nelle *Odi;* nei *Travailleurs de la mer* ha trasportato l'oceano colle sue maree e coi suoi gorghi; in *Notre-Dame de Paris,* il medio evo colle sue superstizioni e coi suoi misteri; in *Quatre-vingt-treize*, i riflessi sanguigni e tragici della rivoluzione; nell'*Homme qui rit*, le nevi, le tenebre, le tempeste.

Impetuosamente, nelle *Contemplations,* nella *Légende des siècles,* nella *Fin de Satan,* in *Dieu,* ha rivolto, all'eterna sfinge della natura e dell'uomo, le interrogazioni più audaci, ed in pari tempo, nelle anacreontiche fragranti e primaverili delle *Chansons des rues et des bois,* e nelle strofe dell'*Art d'être grand-père* ha messo tutti i più soavi sorrisi, tutte le più gaie spensieratezze. E sempre, ed ovunque, enorme, profondo, egli ha mischiato la profezia all'invenzione, fuso il sogno colla realtà, illuminato la terra con un riverbero splendido di infinito. Quando ci si immagina che cos' era la poesia francese prima ch'egli apparisse e come è ringiovanita di poi, quando si pensa alla mediocrità in cui si sarebbe addormentata se non fosse venuto, a quanti sentimenti misteriosi e profondi, che sono stati espressi, e che sarebbero rimasti muti; a quante intelligenze egli ha fecondate; a quanti nomi, che per lui hanno fama, e che sarebbero rimasti oscuri, è impossibile di non considerare Victor Hugo come uno di quelli spiriti rari e provvidenziali, che l'umanità elegge a suoi consolatori, a suoi maestri, a suoi duci.

Il movimento iniziato da lui, continua ancora sotto ai nostri occhi. Che cosa importano i rami caduti, le macchie di spini, le foglie avvizzite, in questa immensa foresta verde, piena di ronzii, di gorgheggi, di fremiti di fronde, di soffi vivificatori, di germi possenti? Che cosa importa se l'anima *liliale* e malata di qualche decadente trova questa orchestra troppo

VICTOR HUGO A 17 ANNI.
ACQUARELLO DI LEGÉNISEL (181[illegible]

V. HUGO (1830) — DA UN DISEGNO DI DEVERIA.

violenta; se la pedanteria si ferma solo con compiacenza dinanzi alle anfrattuosità, alle rughe, alle debolezze di quest' opera titanica? e ci ammonisce saviamente di porre ben mente a questa ed a quella metafora insensata, a questa ed a quella antitesi furibonda, e ci sussurra versi come questo:

> Et la grenouille idée enfla le livre bœuf

o come quest'altro

> Le grand ciel étoilé, c'est le crachat de Dieu,

e ci scongiura di non dimenticare i suoi smarrimenti politici, i suoi nebulosi delirii filosofici, il suo gongorismo, la sua mancanza di ogni senso di proporzione e di misura? Che cosa importa tutto ciò?

Come quercia druidica, ripetiamo col Carducci

> sta il tuo fatal lavoro
> Biancovestite muse taglian con falce d'oro
> De 'l sacro visco il fior.
> Da' soleggiati rami pendon l'armi degli avi,
> Pendon l'arpe dei bardi; ma l'usignuol ne' cavi
> Scudi canta d'amor.

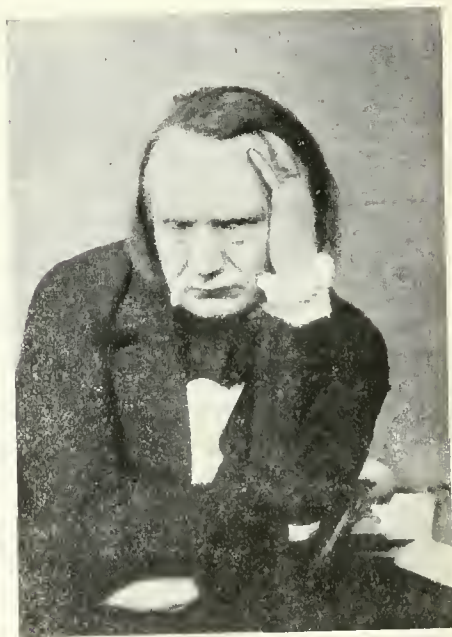
E ancora:

> Passan le glorie come fiamme di cimiteri,
> Come scenari vecchi crollan regni ed imperi:
> Sereno e fiero arcangelo move il tuo verso e va.

***

L'otto ventoso, l'anno X della Repubblica francese, altrimenti detto il 26 gennaio 1802, il cittadino Seguin, aggiunto al sindaco della città di Besançon, ufficiale dello stato civile, registrò la nascita di Vittorio Maria Hugo, nato la vigilia, figlio di Giuseppe, Leopoldo, Sigisberto Hugo, capo battaglione della ventesima brigata. — Giacomo Delelée, aiutante di campo del generale Moreau, e Maria Anna Dessirier, furono testimonii di questa formalità.

Il comandante Hugo, nato nel 1774, figlio di un mastro fabbro di Nancy, nipote di un agricoltore di Baudricourt e pronipote di un agricoltore di Domvallier, era entrato, nel 1792, come « furiere marcatore » nello stato maggiore generale dell'esercito del Reno. Capitano aiutante maggiore in Vandea, ferito nel combattimento di Villiers, richiamato a Parigi per essere relatore del primo consiglio di guerra della diciasettesima divisione militare, ufficiale d'ordinanza del generale Lahorie alla battaglia di Hoaenlinden, comandante di piazza a Luneville, Sigisberto Hugo avrebbe potuto contare sovra un bell'avvenire, se le sue relazioni col seguito del generale Moreau non gli avessero nociuto presso il primo console.

Sei settimane dopo la nascita del proprio figlio Vittore, il comandante Hugo dovette imbarcarsi, egli e la propria famiglia, per la Corsica, donde fu, poco di poi, trasferito all'isola d'Elba. Di là,

V. HUGO (1857) — DA UNA FOTOGRAFIA.

egli partì per Genova, nel 1805, per raggiungere il generale Massena; quindi si battè a Caldiero, a Castel Franco, e fu di quelli che si impadronirono di Napoli per farne il regno di Giuseppe Bonaparte.

Questi, per ricompensarlo, lo creò colonnello e governatore della provincia di Avellino.

Victor Hugo, fanciullo, così, potè vedere nelle sue prime tappe:

. . . . . cette île, en noirs débris féconde,
Plus tard, premier degré d'une chute profonde;
Le haut Cenis, dont l'aigle aime les rocs lointains.

Indi

Rome, toujours vivante au fond de ses tombeaux,
Reine du monde encor sur un débris de trône
Avec une pourpre en lambeaux.
Puis Turin, puis Florence aux plaisirs toujours prête,
Naples, aux bords embaumés où le printemps s'arrête
Et que Vésuve en feu couvre d'un dais brûlant,
Comme un guerrier jaloux, qui, témoin d'une fête,
Jette au milieu des fleurs son panache sanglant.

Victor Hugo aveva allora cinque anni. A quell'età la vista è uno stupore ed il viaggio un sogno: chi sa, pertanto, se i riflessi di questi grandi spettacoli non contribuirono alla colorazione del suo genio nascente? Chi sa se esso non dovette, al calore ed alla luce del mezzogiorno, la prodigiosa magnificenza che spiegò di poi? La formazione delle intelligenze è altrettanto misteriosa quanto quella dei diamanti. Il poeta l' ha detto egli stesso in qualche luogo: « È la mia infanzia che ha foggiato il mio spirito qual è ».

Questo soggiorno in Italia ebbe la brevità d' un accampamento. — Il re di Napoli, diventato re di Spagna, chiamò il colonnello nel suo nuovo reame,

V. HUGO (1869) — GUERNESEY.

V. HUGO (1865).

e la signora Hugo, allora, si portò a Parigi, coi suoi tre bimbi, andando a stabilirsi nell'antico convento delle Feuillantines, di cui l'abbandono aveva fatto una gioconda rovina, piena d'augelli e di fiori selvaggi:

Le jardin était grand, profond, mystérieux,
Fermé par de hauts murs aux regards curieux,
Semé de fleurs s'ouvrant ainsi que des paupières,
Et d'insectes vermeils qui couraient sur les pierres,
Plein de bourdonnements et de confuses voix;
Au milieu, presque un champ; dans le fond presque un bois.

Questo giardino delle Feuillantines e rimasto l'eden del poeta: fu là che si immedesimò in quella natura, di cui doveva riprodurre così potentemente, più tardi, tutte le forme e tutti i colori; fu là che egli apprese quella lingua delle acque, delle brezze, degli augelli, dei fiori, che parlò e rinnovellò con tanta magnifica abbondanza. Hugo ed i due suoi fratelli si erano creati un mondo di quel recinto di verzura; essi penetravano nei suoi recessi più reconditi ed esploravano le sue macchie e prendevano il suo stagno per un oceano ed i suoi cespugli per foreste vergini. — Più tardi, il giardino delle Feuillantines, trasformato, ma riconoscibile, diventerà, nei *Miserabili,* il quadro dell'*Idillio della via Plumet.* Lo si ritrova ancora fra le più fosche pagine dell'*Ultimo giorno di un condannato a morte.* Ed esso riappare qua e là in tutti i suoi poemi, come i paesaggi mantovani in quelli di Virgilio.

Questo primo soggiorno alle Feuillantines non fu che una tappa. Sotto l'impero napoleonico si procedeva al passo di corsa, e tutti coloro che,

V. HUGO (1855) — DA UNA FOTOGRAFIA.

da vicino o da lontano, avevano a che fare colle aquile del conquistatore, dovevano attenersi a questo passo: per essi le città non erano che bivacchi e e la casa aveva l'instabilità della tenda.

Verso il 1811, la signora Hugo partiva per la Spagna. Una scorta di fantaccini, di cavalleggieri, e persino di quattro cannoni, vegliarono, da Irun fino a Madrid, alla sicurezza del futuro bardo delle pompe imperiali.

Così il bimbo cresceva in mezzo alle vicissitudini di questa vita errante. Il suo giovine pensiero era già atto a serbare un' impronta, e la Spagna lo foggiava a propria immagine. La sua fantasia sentiva la malìa dei contorni fieri,. dei colori vivaci, dei costumi gravi ed orgogliosi di questo paese a sè, unico fra tutti. Il genio del luogo l'iniziava alle sue glorie ed alle sue grandezze. L'alcazar di Segovia l'introduceva alle meraviglie del mondo orientale; la cattedrale di Burgos gli rivelava l'architettura del medio evo nella sua più ricca fioritura; un automa fantastico messo in movimento da un orologio di questa chiesa severa, fra le statue sacre e le effigi sepolcrali, gli faceva vagamente comprendere che il grottesco poteva fondersi al tragico, senza menomarlo, senza avvilirlo. I fieri ritratti, anneriti dal tempo, della galleria del palazzo Manerano, dove gli Hugo avevano preso soggiorno, si fissavano nella sua memoria e vi preparavano la scena famosa di don Ruy Gomez, nell'*Hernani*....

La Spagna fu, per così dire, il primo quadro ove si delineò la vita intellettuale di Victor Hugo. *Hernani, Ruy Blas, Torquemada,* fra i suoi drammi; tutte le *Orientales,* il *Romancero del Cid, Bivar,* la *Rose de l'Infanta,* fra i suoi poemi, hanno forse avuto il loro primo germe nelle impressioni infantili dal poeta riportate nel suo soggiorno nella terra di Cervantes e di Lopez de Vega. L'accento stesso, grave e sonoro, della lingua spagnuola si trasfuse nel suo stile, e le influenze ulteriori, l'individuale lavorìo successivo, non cancellarono mai questa primitiva impronta.

I re se ne andavano presto a quell'epoca, in cui il cannone rimbombava ad ogni momento, ed il regno di Giuseppe svanì ad un tratto come una bolla di sapone. Il generale Hugo, ruinato, spogliato dei suoi titoli, se ne ritornò in Francia, e sua moglie ed i suoi figli si stabilirono una seconda volta alle Feuillantines. Ma Vittore abbandonò ben presto il delizioso giardino: al principio dell'anno scolastico 1815-1816, egli divenne allievo dell'istituto Cordier e seguì i corsi di filosofia, fisica e matematiche. Fu qui, tra una lezione e l'altra, che il demone dei versi, in attesa di quello della poesia, si impadronì di Victor Hugo. Egli ne fece di tutti i generi, in tutti i ritmi, su tutti i toni: satire, epistole, poemi, odi, elegie, idilli, racconti, madrigali, traduzioni e, persino, sciarade. Compose, se-

LA MOGLIE DI VICTOR HUGO.
DA UNA LITOGRAFIA DI CELESTIN NANTEUIL.

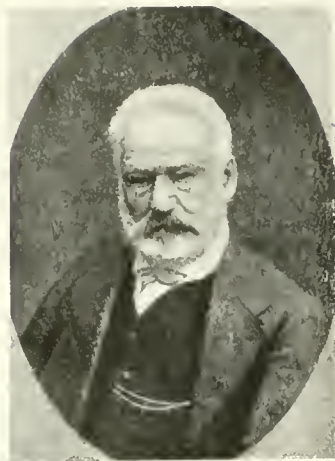
condo i dettami classici, una tragedia intitolata *Irtamene;* rimò novelle volterriane in versi maccheronici ed epistole in alessandrini da accademia di provincia; improvvisò brindisi pieni di bisticci e di giuochi di parole come questo:

Jupiter aima Latone
Et moi, j'aime le tonneau;

e scrisse un melodramma in prosa, *Ines de Castro*, che si direbbe un dramma di Calderon rappresentato da marionette. È curioso osservare il novatore che con tanta potenza ha rinnovato il mondo poetico, trascinarsi ai suoi esordii, per le vie già battute.

Questo noviziato letterario, del resto, durò assai poco. Le prime odi realiste (*La Vandée, Le rétablissement de la statue de Henri IV, La mort du Duc de Berry* ecc.) stampate nel 1820; il *Moïse sur le Nil* premiato ai giuochi floreali di Tolosa, contenevano già l'abbozzo di un genio poetico vero. Chateaubriand l'aveva chiamato *l'enfant sublime;* un primo riflesso di gloria era venuto ad illuminare il suo nome. Il giovane poeta, introdotto da Agier, si recò a ringraziare, nel suo tempio, il dio che aveva degnato sorridergli.

Ma, appena sulla soglia della vita, il poeta doveva conoscerne le amarezze. Sua madre, ch'egli idolatrava, improvvisamente morì. Egli rimaneva solo al mondo, senz'altra fortuna e senz'altra speranza che le vaghe idee che si agitavano entro la sua testa.

La lotta incominciò, solitaria anzitutto ed interamente intima. Prima di conquistare la gloria, bisognava guadagnare il pane quotidiano. Mai gioventù fu più stoica e si tenne più lontana dagli spassi. A quell'epoca Victor Hugo visse un anno intero con settecento lire. Il giovane Mario dei *Miserabili* è il suo ritratto in quelle ore fosche. Egli provò, come lui, « i giorni senza pane, le notti senza sonno, le sere senza lume, il camino senza fuoco, le settimane senza lavoro, la dignità calpestata, i còmpiti più umili accettati, i disgusti, le amarezze, gli accasciamenti ». Il suo genio ha serbato la traccia di questa aspra lotta: essa lo ingrandì, rendendolo austero; ne crebbe l'altezza, aumentandone la fierezza. Il poeta vi attinse quella gravità precoce che conviene agli iniziatori ed ai maestri: vi fortificò quella volontà indomabile che, di poi, non gli è mai venuta meno. Il suo lavoro era accanito: giornale, romanzo, teatro, egli fece di tutto, egli tentò tutto. Il successo non gli venne

V. HUGO (1873) — DA UNA FOTOGRAFIA.

subito incontro facile e chiassoso: se Hugo infine lo ottenne, fu solo a capo di un solco ove dovette faticare e trascinarsi lungo tempo. Nel mese di dicembre 1819, Victor Hugo fondò, colla collaborazione di Alessandro Soumet, di Alfredo de Vigny, di Adolfo Trébuchet, una piccola rivista, il *Conservateur littéraire*, destinato ad essere in qualche modo l'appendice del *Conservateur* di Chateaubriand. In questa rivista il giovane poeta pubblicò ben duecento settantadue articoli, senza contare parecchie diecine di « varietà », di « notizie », che non firmò col proprio nome. *Bug-Jargal* intanto, scritto in quindici giorni per una scommessa, ed *Han d'Islanda* lo preparavano a *Notre-Dame de Paris;* un dramma, *Amy Robsart,* fischiato all'Odéon, lo agguerriva alle future battaglie di *Hernani.*

* * *

In tutto questo lavoro forzato e spesso ingrato, in questo stadio oscuro e laborioso della gloria il poeta era sostenuto da un' idea fissa. Egli amava, da lungo tempo, colei che doveva poi divenire il « testimonio della sua vita ». Era il suo uno di quegli amori d'adolescente che ingigantiscono e maturano coll'uomo.

Parecchie fra le più fresche e le più soavi composizioni delle *Odes et Ballades* sono inni d'amore alla diletta amata e sognata:

A toi! toujours à toi! Que chanterait ma lyre?
A toi l'hymne d'amour! à toi l'hymne d'hymen!
Quel autre nom pourrait éveiller mon délire?
Ai-je appris d'autres chants? sais-je un autre chemin?
. . . .

Mon destin est gardé par ta douce prière ;
Elle veille sur moi quand mon ange s'endort ;
Lorsque mon cœur entend ta voix modeste et fière,
Au combat de la vie il provoque le sort.

. . . .

La famiglia della fidanzata, tuttavia, aggiornava le nozze all'epoca in cui le condizioni del fidanzato fossero meno precarie. Luigi XVIII, intanto, che aveva preso vivo interesse al primo volume di odi del poeta, fece accordare a questi una pensione di mille lire annue. Le mille lire del re parvero una zavorra sufficiente a questa giovine imbarcazione che recava tanti sogni, e tante speranze. Nel 1823, Victor Hugo sposava la signorina Adele Foucher.

E la gloria veniva a lui di pari passo colla felicità: il secondo volume delle *Odes et Ballades* (1826) lo classificava fra i poeti di primo ordine. Carlo X lo invitava alla sua incoronazione; Lamartine lo chiamava confratello. Una giovane schiera di artisti e di letterati entusiasti gli si stringeva già intorno come ad un duce. Vi fu in quegli anni una sacra primavera letteraria, il cui alito giunge ancora fino a noi a traverso le opere che produsse. Il fuoco dell'arte ardeva ogni anima, la poesia era nell'aria. Da ogni parte sgorgavano fonti nuove: i neofiti si gittavano nelle letterature straniere come i compagni di Colombo nelle isole vergini dell'America. I pittori e gli scultori fraternizzavano coi poeti.

Le giovani spose dei poeti e degli artisti si vedevano e visitavano reciprocamente: ciò dava origine a ristretti crocchi che diventavano bentosto dei cenacoli. Le famiglie di Victor Hugo, di Carlo Nodier, di Achille Devéria vivevano in una comunanza fraterna. Gli spassi erano semplici, le usanze ingenue, le amicizie devote e cordiali. Il più gran divertimento era l'andar a desinare in qualche trattoria campestre, sotto le pergole, e contemplare il tramonto del sole. L'inspirazione delle *Orientales* (che videro poi la luce nel gennaio del 1829) data da queste serate di giovinezza, d'arte pura, di poesia.

LA CASA DI VICTOR HUGO NELLA " RUE DE FEUILLANTINES „ A PARIGI — DA INCISIONE DELL'EPOCA.

Un giorno (s' era nel 1827) il commissario reale della Comédie Française, Taylor, chiese a Victor Hugo perchè non scrivesse pel teatro.

— Sto appunto dedicandomivi — rispose Victor Hugo. — Ho anzi incominciato un dramma intorno a Cromwell.

— Ebbene, finitelo e datemelo. Un Cromwell fatto da voi non può essere eseguito che da Talma.

E per combinare questo affare, Taylor, riunì il poeta e l'attore tragico ad un pranzo. I convitati erano numerosi, ma Victor Hugo e Talma, seduti vicino, poterono parlare a loro agio.

Talma aveva allora sessantacinque anni ed era stanco, ammalato, si sentiva finire. Parlò della propria professione amaramente: gli attori non erano economici, nemmeno lui, nonostante il suo successo e la sua riputazione: applaudito e trattato quasi come un amico da Napoleone, egli gli aveva chiesto la croce, ma l'imperatore non aveva osato concedergliela. Nemmeno nella propria arte, egli era riuscito a qualche cosa.

Victor Hugo, protestò.

— No — insistette il grande tragico, — l'attore non è nulla senza la parte, ed io non ho mai incarnato un personaggio vero. Mai che io abbia avuto un lavoro come avrei voluto! La tragedia è bella, nobile, grande, sta bene, ma io la vorrei animata da maggiore realtà; più umana, pur rimanendo elevata, più viva, pur serbando la sua solennità. Un personaggio che avesse la varietà ed il movimento della vita e non fosse tutto d'un pezzo, ma tragico e famigliare, re ed uomo ad un tempo, ecco quello che invano ho cercato! Voi mi avete veduto nel *Carlo VI*? Orbene, ricorderete l'impressione che ho prodotta sul pubblico gridando: *Del pane! io voglio del pane!* Gli è che il re non era più rappresentato qui, travagliato solo da una sofferenza regale, ma mosso da un bisogno umano; c'era la tragedia e c'era la verità, la sovranità, in uno, e la miseria, si trattava di un re e si trattava di un mendicante! Nessuno sa che cosa io sarei stato se avessi trovato l'autore atto a comprendermi! Così io morrò senza aver *realmente* recitato una sol volta! Voi, signor Hugo, che siete giovane ed audace, voi dovreste scrivermi una parte. Taylor mi ha detto che state componendo un *Cromwell:* or bene: io ho sempre desiderato di rappresentare Cromwell. A Londra ho comprato il suo ritratto; se verrete a trovarmi, lo troverete inquadrato nel mio studio. Ma che cosa è il vostro lavoro? esso non deve certo somigliare alla roba degli altri.

FACCIATA DEL " HAUTEVILLE-HOUSE ", CASA D'ESILIO DI VICTOR HUGO A GUERNESEY — DA UNA FOTOGRAFIA DEL 1869.

— Ciò che voi avete tanta smania di recitare rispose Victor Hugo — io sto, ora appunto, scrivendolo.

Ed espose all'attore qualcuna delle idee che mise poi nella *prefazione del Cromwell:* il dramma sostituito alla tragedia, l'uomo al personaggio, il reale al convenzionale; la soppressione delle *tinte*, dei versi *ad effetto;* la libertà per il poeta di attingere la sua inspirazione alle sorgenti fresche che il genio dei popoli stranieri apriva alla curiosità moderna; il diritto concesso al drammaturgo di percorrere tutta la gamma degli stili, dall'eroico al comico, dall'epico al satirico, di associare il riso colle lagrime, e di servirsi del grottesco come di un mezzo per far risaltare la *Bellezza*....

LA SIGNORA V. HUGO NELLA GALLERIA DELLE QUERCIE A GUERNESEY — DISEGNO DI G. JEANNIOT. (SCRIBNER MAGAZINE).

Talma ascoltò con grande attenzione le teorie del poeta:

— E il vostro *Cromwell*, è foggiato su questi principii? — gli chiese.

— Siffattamente che, per ben affermare, fin dal principio, la sua intenzione di essere *vero, reale*, il suo primo verso è una data:

Demain vingt-cinq juin, mil sixcent cinquante-sept.

— Voi dovete saperne delle scene a memoria — disse Talma, — ditemene qualcuna.

Victor Hugo disse l'implorazione di Milton a Cromwell e poi la scena del Protettore interrogante Davenant sul suo viaggio.

Talma applaudì entusiasta, ed alla fine della scena tese la mano all'autore:

— Spicciatevi di finire il vostro dramma: non vedo il momento di rappresentarlo!

Ma qualche tempo dopo Talma moriva. Victor Hugo, allora, perduto l'interprete, non si diede più tanta fretta e sviluppò il suo dramma talmente che la riproduzione scenica divenne impossibile.

La prefazione pure prese, come il dramma, grandi proporzioni.

Il volume, che ne avrebbe potuto agevolmente far due, fu stampato assai rapidamente ed apparve ai primi di dicembre del 1827.

L'effetto del dramma fu superato da quello della prefazione. Essa scoppiò come una dichiarazione di guerra a tutti i vecchi dogmi letterari, e provocò discussioni, satire, attacchi, e difese, apologie infinite. Tutti si accordavano nel riconoscere che la *prefazione del Cromwell* era un atto decisivo, che dissipava gli equivoci e tracciava esattamente una linea di confine fra due campi; ma quali entusiasmi da un lato, e quali ire dall'altro! Quali inni trionfali e quali digrignamenti di denti! — « La *prefazione del Cromwell*, scriveva Gautier, rifulge ai nostri occhi come le tavole della legge sul Sinai ». Un povero parrucchiere, suicidandosi, lasciava sul suo tavolo un testamento in cui erano queste parole: « *Abbasso i Vespri Siciliani! Viva Cromwell!* » David d'Angers inclinava certo all'esagerazione quando scriveva, a quell'epoca: « la sola prefazione è un codice letterario! », ma due deputati si rendevano veramente ridicoli dichiarando che avrebbero rifiutato di votare la sovvenzione ai teatri, se la Comédie-Française avesse « *aperto il suo seno* » a « *messer Hugo* »!

* * *

Intanto, i discepoli del poeta chiedevano a questi un' opera drammatica che potesse degnamente inaugurare, al teatro, la nuova scuola.

Victor Hugo aveva in mente due argomenti di dramma; egli esitava solo, se scrivere prima *Marion de Lorme* od *Hernani*. Egli si decise infine per *Marion de Lorme,* e si accinse all'opera il 1° giugno 1829. Il 20 giugno, all'alba, incominciò il quarto atto; lavorò di gran lena, passò la notte al tavolino e ne scrisse l'ultimo verso nel punto in cui il giorno riappariva. L'atto intero era stato fatto fra due aurore. Il 24 giugno, il dramma era terminato. Al momento, però, di metterlo in scena, la censura intervenne, ed oppose il suo veto. Persino le pratiche dell'autore, presso lo stesso re, Carlo X, onde ottenere la revoca del provvedimento, riuscirono vane.

Ma Victor Hugo non era di coloro che un insuccesso fa indietreggiare. Egli comprendeva, del resto, che l'interdizione di *Marion de Lorme* non avrebbe servito ad altro che a preparargli il terreno pel suo dramma venturo, così, nel settembre del medesimo anno, 1829, si metteva a lavorare intorno ad *Hernani.*

Il 1° ottobre, *Hernani,* finito, veniva letto ed accettato alla Comédie Française.

Se il *Cromwell* fu la dichiarazione di guerra di Victor Hugo, *Hernani* fu la sua prima battaglia campale. — La prima rappresentazione, che ebbe luogo il 25 febbraio 1830, è rimasta, negli annali del teatro e delle lettere, memoranda. Gli amici, i discepoli, i partigiani dell'autore, una intera schiera di giovani entusiasti, animosi, abbigliati romanticamente dei costumi più bizzarri e più pittoreschi, con lunghe capigliature spioventi e larghi cappelli, disciplinati come ad un combattimento, occuparono il teatro quattr'ore prima della rappresentazione, e durante tutti i lunghi cinque atti, difesero il dramma strenuamente scena per scena, verso per verso, rispondendo ai fischi degli avversari coi battimani; alle beffe, coi sarcasmi; alle ingiurie, coi pugni; opponendo, in una parola, la tempesta alla tempesta. — La vittoria, infine, rimase a questi, e, finito lo spettacolo, Victor Hugo fu accompagnato a casa in trionfo.

Il giorno dopo, egli riceveva la seguente lettera:

« Ho assistito, signore, alla prima rappresentazione di *Hernani.* — Voi conoscete la mia ammirazione per voi. La mia vanità vuol unirsi alla vostra lira, e voi sapete il perchè. Io me ne vado, signore, e voi venite. Mi raccomando al ricordo della vostra musa. Una pia gloria deve pregare pei i morti. « *Chateaubriand* ».

Le rappresentazioni di *Hernani* si seguirono pei circa due mesi, e ad ogni rappresentazione si rinnovò la battaglia della prima sera. I giornali furibondi si levarono a proteste, a polemiche infinite. Non solo veniva negato a Victor Hugo il minimo ingegno, ma gli si contestavano ancora il senno, il

IL PORTO DI S. PIETRO A GUERNESEY — DISEGNO DI G. JEANNIOT

più elementare buon senso. Victor Hugo? era un pazzo, un demente! Un medico alienista si faceva a considerare l'autore di *Hernani* come un « idrocefalo guarito ». Un altro pretendeva che Victor Hugo scrivesse i suoi drammi in uno stato di completa ubbriachezza! Un terzo assicurava che il poeta era gobbo, epperò che la sua difformità letteraria non era che un risultato della sua difformità fisica. « Se tu non ritiri la tua sconcia produzione entro

UN BORGO MEDIOEVALE — DISEGNO DI VICTOR HUGO.

ventiquattr'ore — scriveva un anonimo al poeta — ti faremo passare il gusto del pane ».

L'agitazione, anche, si diffuse da Parigi nelle provincie. — A Tolosa, un giovane, certo Batlam, ebbe un duello per *Hernani* e fu ucciso. — A Vannes, un caporale dei dragoni morì, e nel suo testamento lasciò scritto: « Desidero che sulla mia tomba si scriva: „ Qui giace uno che credette in Victor Hugo „ ».

* * *

Otto anni più tardi le rappresentazioni di *Hernani* venivano riprese, e questa volta non v'erano che applausi. All'uscita dal teatro due spettatori discutevano fra loro il dramma:

— Non c'è da stupirsi che non si fischi più — diceva l'uno, che senza dubbio era stato tra i fischiatori delle prime rappresentazioni, — l'autore ha rifatto tutti i versi.

— V'ingannate — rispose l'altro. — Non è il dramma che è mutato, è il pubblico.

* * *

Hernani, poi, fra le altre cose, valse a Victor Hugo l'essere messo alla porta dalla propria padrona di casa.

— Signora mia — disse costei una mattina alla moglie del poeta, — voi mi piacete molto e vostro marito è un buon ragazzo, ma voi non siete degli inquilini abbastanza tranquilli per me. Io mi sono ritirata dal commercio per vivere quieta, ed ho comprato espressamente questa casa in una via pacifica e fuori di mano, ma, da tre mesi in qua, per cagion vostra, tutto il quartiere è continuamente sossopra. Giorno e notte su per le scale è una processione incessante, e sempre all'una del mattino sono destata da frastuoni e da clamori interminabili. Me ne spiace, ma sono costretta a congedarvi.

Victor Hugo, così, sloggiò ed andò a stabilirsi dall'altro lato della Senna in via Jean-Goujon.

Nella sua nuova abitazione, la prima opera a cui Victor Hugo pose mano fu *Notre-Dame de Paris.*

Fin dal 1828 Victor Hugo aveva divisato di scrivere un romanzo che avrebbe dovuto avere per quadro la Parigi del medioevo, e di cui Notre-Dame, la vecchia e maravigliosa cattedrale, sarebbe stata il centro, l'anima. Prima ancora di averne scritta una sola riga, Victor Hugo aveva già venduto il futuro libro all'editore Gosselin, impegnandosi di consegnare il manoscritto entro il mese d'aprile del 1829. Ma il poeta aveva fatto il conto senza *Les Orientales,* senza *Marion de Lorme,* senza *Hernani* e senza il *Dernier jour d'un condamné:* il fatto è che nel giugno del 1830 egli non aveva ancora posto la prima pietra della sua *Notre-Dame;* l'editore perdette la pazienza, e, forte del suo contratto, reclamava all'autore una grossa indennità. Per accomodare questa faccenda non occorse meno dell'intervento del direttore del *Journal des Débats.* Un nuovo contratto fu firmato. Vennero accordati all'autore altri cinque mesi di tempo. Il romanzo doveva essere pronto pel 1° dicembre 1830. La rivoluzione del 1830, scoppiata proprio al momento in cui egli si accingeva, finalmente, al suo primo capitolo, gli fu un' occasione per chiedere una nuova dilazione. Il termine fu portato al 1° febbraio 1831. Questa volta, l'impegno fu soddisfatto: in meno di sei mesi, Victor Hugo aveva scritto *Notre-Dame de Paris.*

VICTOR HUGO E I SUOI FIGLI GIORGIO E GIOVANNI (1877) — DA UNA FOTOGRAFIA.

Il successo di *Notre-Dame,* nonostante la sua apparizione in un momento sfavorevole, in cui tutti gli animi erano distratti dagli avvenimenti politici, fu enorme. Più che ogni altra passata opera del poeta, più dello stesso *Hernani,* questo romanzo rese popolare il nome di Victor Hugo.

Non ci fosse, nel libro di Victor Hugo, che la cattedrale, più grande, pur essa, del vero, come gli

altri personaggi del romanzo, ma animata, viva, indistruttibile come la sua sorella, la cattedrale di pietra; non ci fosse che la rievocazione della vecchia Parigi, coi suoi viottoli tortuosi, le sue case oscure, le sue chiese, i suoi conventi ed i suoi mille campanili, coi suoi effetti di luce e di ombra magici quanto quelli di Rembrandt, coi suoi mendicanti cenciosi, scalzi, fantastici, non ci fosse che ciò, *Notre-Dame de Paris* sarebbe ancora un capolavoro. Ma se il quadro è solenne, solennemente pure il poeta ha saputo riempirlo.

LO STUDIO DI VICTOR HUGO A GUERNESEY — DISEGNO DI G. JEANNIOT.

Nelle vie, sulle piazze, quale folla pittoresca e romorosa di studenti, di borghesi, di arcieri, di pezzenti, di vagabondi! E come vigorosamente si staccano da questa folla gli eroi, i personaggi del dramma, figure strane ed indimenticabili: la Esmeralda, Gringoire, mastro Jacopo Coppenole, Claudio Frollo, Jehan du Moulin, il re Luigi undecimo, il capitano Febo, Clopin, Trouillefou, Paquette la Chantefleurie, Quasimodo infine, questo mostro impossibile, impossibile e reale come il Calibano di Shakespeare! Si sa pure che tutti questi esseri hanno quasi del sovranaturale, che non sono nè veri, nè verosimili; ma, bisogna dirlo?, ciò poco importa. Ciò che si chiede all'opera d'arte è appunto di trasportare il pubblico in un mondo che non sia quello della realtà. Ciò che il lettore sovratutto chiede allo scrittore è di avere la fantasia, ed in pari tempo la vita. Questi due caratteri, ora, Victor Hugo li possiede in sommo grado: la vita palpita, non solo, ma arde, nelle sue pagine: non la vita abituale e comune, ma la vita sublimata della poesia, dell'immaginazione, dell'arte.

Il successo straordinario di *Notre-Dame* indusse parecchi editori a chiedere tosto all'autore altri romanzi, ma siccome Victor Hugo non ne aveva da dar loro, quelli l'imploravano che concedesse almeno un titolo, qualche cosa che sembrasse all'ombra di una promessa. Fu così che, per anni ed anni, i cataloghi di Rendnel annunciarono *Le Fils de la Bossue* e *La Quiquengrogne*. A questo proposito si legge in una lettera di Victor Hugo:

« *La Quiquengrogne* è il nome popolare di una delle torri di Bourbon-l'Archambault. Questo ro-

manzo è destinato a completare le mie vedute sull'arte medioevale, di cui *Notre-Dame de Paris* ha dato la prima parte. *Notre-Dame de Paris* è la cattedrale; *La Quiquengrogne* sarà il maniero. In *Notre-Dame* ho dipinto più particolarmente il medioevo sacerdotale; nella *Quiquengrogne* dipingerò più specialmente il medioevo feudale; il tutto secondo le mie idee, ben inteso, le quali, buone o cattive, sono le mie. — *Le Fils de la Bossue* apparirà dopo *La Quiquengrogne* e non avrà che un volume ».

Questi due romanzi, annunciati, non sono stati fatti mai: il primo romanzo di Victor Hugo, dopo *Notre-Dame de Paris*, doveva essere i *Miserabili*.

L'ISOLA DI GUERNESEY VEDUTA DA UNA FINESTRA DELLA CASA DI VICTOR HUGO — DISEGNO DI G. JEANNIOT.

Subito dopo *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo non poteva accingersi, senza qualche intervallo di riposo, ad un' opera nuova; però, avendo egli già in pronto *Marion de Lorme*, e la sopravvenuta rivoluzione del 1830 avendo tolta l'interdizione che aveva colpito, sotto la Restaurazione, questo dramma, l'autore attese ad allestirlo sulla scena. La prima rappresentazione di *Marion de Lorme* ebbe luogo l'11 agosto 1831, e sortì pieno successo. Le battaglie di *Hernani* non si rinnovarono, ma la produzione dovette essere sospesa dopo la ventunesima sera, avendo i disordini scoppiati a Parigi in seguito alla notizia della presa di Varsavia, costretto i teatri a starsi chiusi.

V. HUGO (1838) — CARICATURA IN GESSO DI DANTAN.

qui alla fatalità antica un elemento nuovo: la sua fosca concezione è illuminata da un' idea morale. Egli fa del delitto la punizione del delitto.

Lucrezia Borgia così fu un grande successo e le rappresentazioni si seguirono innumerevoli.

L'attrice, poi, che nel 1833 sostenne in *Lucrezia Borgia* la parte della protagonista — *mademoiselle* Juliette Drouet — ebbe pure, è d'uopo ricordarlo, una parte importante nella vita intima dell'autore.

Intorno a questa relazione, però, che menò qualche scalpore ai suoi primordii, e che si protrasse cinquant'anni, fino alla morte della Drouet nel 1883, non è il caso di aggiungere altro. Solo conviene notare che Victor Hugo non disertò mai perciò un solo momento la propria famiglia.... e la premura, del resto, l'abnegazione con cui la

Le Roi s'amuse, composto in venti giorni, dal 3 al 23 giugno 1832, e rappresentato la prima volta il 22 novembre, cadde invece romorosamente. Un ordine ministeriale, inoltre, il giorno seguente, « considerando che molti passaggi del *Roi s'amuse sono oltraggiosi ai buoni costumi* », ne interdiceva in modo assoluto le rappresentazioni. La seconda di questo dramma, pertanto, non doveva aver luogo che cinquant'anni più tardi, il 22 novembre 1882.

Il fiasco del *Roi s'amuse,* tuttavia, non scoraggiò Victor Hugo, epperò, il 2 febbraio 1833, si prendeva una clamorosa rivincita con *Lucrezia Borgia,* a cui prima l'autore aveva preposto per titolo *Una cena a Ferrara.*

Lucrezia Borgia, nonostante tutto ciò che le si può rimproverare di melodrammatico, è forse l'opera scenica di Victor Hugo meglio riuscita. Qui, niente preamboli, niente incidenti oziosi, niente episodii inutili. Dalla prima scena all'ultima tutto converge, si precipita verso lo scioglimento, senza pure una divagazione, senza che mai l'azione si indebolisca o ritorni su sè stessa. Per quanto sia sinistra, poi, l'azione è semplice, una, e da questo punto di vista il dramma di Victor Hugo potrebbe dirsi un' opera classica. E classica essa è ancora per un altro lato. Come la famiglia degli Atridi, anche la famiglia dei Borgia è trascinata al delitto da una specie di fatalità; senonchè l'autore fonde

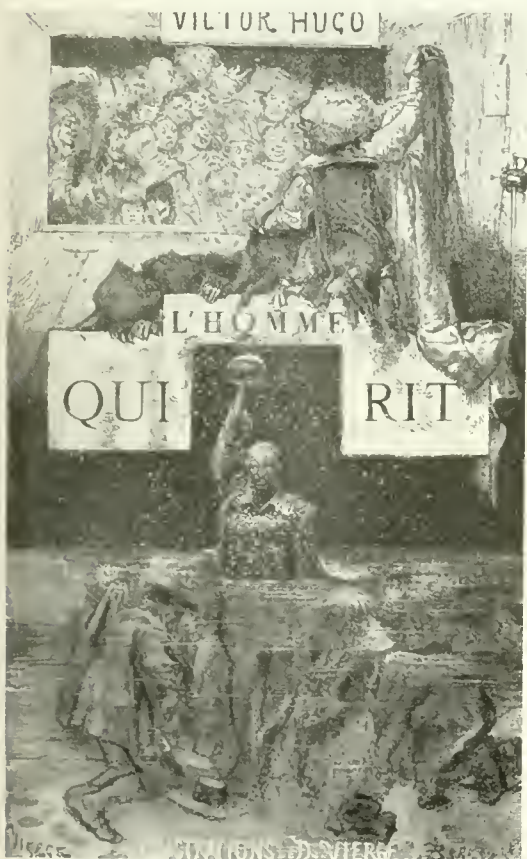
FRONTESPIZIO DELLA " MARIA TUDOR „ DI V. HUGO (1833).

DALL'ACQUAFORTE DI CÉLESTIN NANTEUIL.

moglie ed i figli del poeta si fecero a seguire questi, poi, quando sopravvennero i giorni nefasti dell'esilio, valgono bene a dimostrare come nè al marito, nè al padre si potessero muovere, per ciò, troppo acerbi rimproveri.

Accanitamente, intanto, Victor Hugo proseguiva l'opera sua, ed il 6 novembre 1833 dava al teatro *Maria Tudor;* il 28 aprile 1835, *Angelo tiranno di Padova;* l'8 novembre 1838, *Ruy Blas*.

Maria Tudor ed *Angelo tiranno di Padova* non sono certo fra i migliori drammi di Victor Hugo; ma *Ruy Blas,* pieno di vigore, di passione, di poesia, per quanto complicato e non privo d'artificio, meritava certo miglior sorte di quella che ebbe. Non foss'altro che per i versi. Nulla uguaglia, in vero, la spontaneità, la flessuosità, il lusso squisito, la solennità penetrante dei versi di questo dramma, che mettono in rilievo l'immagine, scolpiscono il pensiero, e salgono alati, fino al sommo dell'imponenza e del sentimento, per divagare nel sogno o ridiscendere al capriccio grottesco od al particolare della vita comune. E non una debolezza nelle spirali del loro volo, non un segno di fatica in questo impeto perpetuo! Ed ora essi paiono come il filo lucente ed implacabile di una spada, ora come la fioritura di un esuberante arabesco. Hanno, questi versi, il barbaglio dell'arma e lo splendore del gioiello, la fiamma che arde ed il razzo che fa stupire. Ed ogni passione, in questa magnifica sinfonia, getta il suo grido, ogni fantasia il suo gorgheggio, ogni dolore il suo gemito... Con tutto ciò, le cinquanta rappresentazioni che ebbe *Ruy Blas*, furono turbate da contrasti, e per poco non si rinnovarono i tumulti famosi di *Hernani*.

“ L'HOMME QUI PENSE „ — DISEGNO DI ANDRÉ GIL, PER “ L'ÉCLIPSE „ (1874).

FRONTESPIZIO PER “ L'HOMME QUI RIT „ DI V. HUGO. DISEGNO DI D. VIERGE.

La trilogia dei *Burgravi*, leggenda lirica smagliante, ma più poema drammatico che vero e proprio dramma, scritta nell'ottobre del 1842, e rappresentata il 7 marzo 1843, nemmeno ottenne esito migliore, nonostante, anche qui, bellezze di primo ordine, ed i versi, versi di vero poeta, coloriti, possenti, ritmati, splendidi.

I *Burgravi* ebbero un numero assai limitato di rappresentazioni. Una cometa, a quell'epoca era apparsa sull'orizzonte. Una caricatura del 1843, ora, rappresenta Victor Hugo in contemplazione dinanzi al cielo e sotto reca questa scritta:

> Hugo, lorgnant les voûtes bleues
> Au Seigneur demande tout bas
> Pourquoi les astres ont des queues
> Quand les Burgraves n'en ont pas ».

*
* *

Parallelamente all'opera drammatica, intanto, continuava Victor Hugo l'opera poetica; ed ecco nel 1831, *Les Feuilles d'automne;* nel 1835, *Les Chants du crépuscule;* nel 1837, *Les Voix intérieures;* nel 1840, *Les Rayons et les Ombres.* La rivoluzione del 1830 aveva decisamente risvegliato nel poeta l'amore alla libertà ed inspirato in lui il culto delle glorie nazionali, non eccettuate quelle di Napoleone, che la Restaurazione gli aveva appreso a maledire; in questi nuovi volumi di versi, pertanto, un respiro più ampio circola, una vita più intensa, più profonda, pulsa. L'imperiale Arco di Trionfo,

> Fait pour changer sous lui la campagne en abime;

i morti del 1830,

> Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie;

Napoleone II,

> . . . . l'enfant de cet homme
> Qui reçu pour hochet la couronne de Rome:

la Colonna,

> Sublime monument, deux fois impérissable,
> Fait de gloire et d'airain;

e le agitazioni, i fermenti, le aspirazioni, le speranze del suo tempo, diventano tema ai suoi canti più veementi, più appassionati. Il colorista smagliante delle *Orientales*, innamorato, si direbbe, delle sole linee e delle sole apparenze, appare tramutato in un indagatore sottile del mistero della vita, in un interprete delicato dei sentimenti più squisiti, delle sensazioni più varie. La natura che ci si stende dinanzi, ovunque giriamo lo sguardo,

TESTATA PER " LUCREZIA BORGIA „ DI V. HUGO — DISEGNO DI C. NANTEUIL.

e che ci avvolge come un mistero, si presenta sotto molteplici aspetti simultaneamente, e di questi, ognuno, a seconda che esso è più intelligibile, più sensibile per noi, si riflette più vivamente nei nostri cuori: forma, attitudine e movimento, luce e colore, suono ed armonia. La musica dei versi di Victor Hugo s'adatta alle profonde armonie della natura; scultore, egli taglia nelle sue strofe la forma indimenticabile delle cose; pittore, le illumina del loro color proprio. E come se esse venissero direttamente dalla natura, le tre impressioni penetrano ad un tempo istesso l'anima del lettore. Nessun artista è più universale di Victor Hugo, più atto a mettersi in contatto colle forze della vita universale. E non solo egli esprime nettamente, traduce letteralmente la lettera netta e chiara, ma

esprime coll'*oscurità indispensabile* ciò che è oscuro e confusamente rilevato.

Il suo verso sa tradurre per l'anima umana, non solo le gioie più dirette che essa trae dalla natura visibile, ma ancora le impressioni più fuggevoli, più complicate, più morali che ci sono trasmesse dall'essere visibile, dalla natura inanimata; non solo la figura di un essere esteriore all'uomo, vegetale o minerale, ma anche la fisonomia, lo sguardo, la tristezza, la dolcezza, il fascino, l'orrore di quest'essere; in altri termini, insomma, tutto ciò che destinata ogni cosa ad esprimere le tenebre cattivanti o l'enigmatica fisonomia del mistero.

Quanto all'amore, alla guerra, alle gioie della famiglia, alle tristezze del povero, alle magnificenze nazionali, nulla v'ha di più ricco e di più concreto delle poesie di Victor Hugo. Sarebbe qui senza dubbio il caso, se lo spazio lo consentisse, di analizzare l'atmosfera morale che circola nei suoi poemi, atmosfera che si è formata direttamente dal temperamento proprio dell'autore. Essa mi sembra recare un carattere assai manifesto d'uguale amore,

TESTATA PER " I LAVORATORI DEL MARE „ DI V. HUGO — DISEGNO DI F. CHIFFLART

v'ha di umano nelle cose, di qualunque specie esse siano, ed anche tutto ciò che in esse v'ha di divino, di sacro o di diabolico.

Di qui deriva in Victor Hugo un singolare carattere poetico, interrogativo e misterioso e, come la natura, immenso e minuzioso, calmo ed agitato. I sensi sottili del poeta gli rivelano ovunque abissi, ed egli vede ovunque alcunchè di arcano. Ed infatti, dove non è desso? Donde, il sentimento d'angoscia, di smarrimento, di timore che penetra molti fra i suoi poemi più belli; donde, le turbolenze, i cumuli, i crolli di versi, le cataste di immagini turbinose, trasportate coll'impeto di un caos che fugge; donde, le ripetizioni frequenti di parole, tanto per ciò che è assai forte, quanto per ciò che è assai debole, e l'attrazione esercitata sul poeta da questi due estremi trae la sua ragione da un' origine unica, che è la forza stessa, il vigore originale che sono suo proprio retaggio. La forza lo affascina, lo inebbria. Egli accarezza, oblioso, ciò che farebbe paura a mani deboli, e si muove nell'immenso senza vertigine; pure, al tempo istesso, il poeta sa essere l'amico premuroso di tutto ciò che è solitario, debole, fragile, contristato, orfano; della donna caduta, del bimbo dimenticato, della vergine smarrita, del miserabile stritolato negli ingranaggi delle nostre società, degli augelli esuli, delle corolle che il vento disperde.... Questo titano,

la cui voce si mesce a quella degli elementi, e la cui mano è fatta per accarezzare criniere di leoni o chiome di foreste, sa pure sorridere, piangere, consolare.... Ed è così che egli ci dà, accanto all'ode *A l'Arc de triomphe*, la *Tristesse d'Olympio;* accanto ad *Oceano Nox*, la *Pente de la rêverie;* accanto all'inno a *Pan*, la *Prière pour tous....*

Al bilancio di questi anni fecondi, poi, dobbiamo aggiungere *Claude Gueux,* pubblicato dalla *Revue de Paris* nel 1834; *Mirabeau, Littérature et philosophie mêlées,* pure venuti alla luce nel 1834; *La Esmeralda* (1836), un libretto d'opera tratto da *Notre-Dame de Paris* e musicato da *m.lle* Bertin; e *Le Rhin* (1842), diffusa relazione di un viaggio sul

VICTOR HUGO — DAL QUADRO DEL BONNAT.
(Fot. Braun, Clément et C., Paris).

Reno da Magonza a Colonia, piena di descrizioni vivacissime, di leggende curiose, di brio, di poesia, di erudizione. Ancora, egli aveva ideato di scrivere una commedia (che poi non fece), scegliendo a protagonista Don Cesare di Bazan, uno dei tipi più riusciti e più pittoreschi del suo *Ruy Blas;* abbozzato tre atti di un dramma, *Les Jumeaux*, che

ASPETTO DELL' "ARC DE L'ÉTOILE „ A PARIGI LA VIGILIA DEI FUNERALI NAZIONALI DI VICTOR HUGO.

lasciò incompiuto, perchè Alessandro Dumas, nel *Visconte di Bragelonne*, aveva trattato lo stesso argomento; messo sul cantiere *Les Misérables;* dettato parecchi dei poemi che comparvero quindi nelle *Contemplations;* ed, appassionatamente, si era gittato nella vita politica.

Nel 1837, Victor Hugo veniva nominato ufficiale della Legion d'onore; il 3 giugno 1841, faceva il suo ingresso all'Accademia francese, pronunciandovi una specie di discorso programma, più parlamentare che letterario; ed il 15 aprile 1845, veniva assunto da Luigi Filippo alla Parìa. Sopravvenuta la rivoluzione di febbraio, Victor Hugo parve dapprima temere le conseguenze della vittoria dei rivoluzionarii, ma poi si accostò al comitato elettorale della *rue de Poitiers*, ed indi, il 4 giugno 1848, entrò a far parte della Costituente, quale rappresentante della città di Parigi, insieme con Proudhon, Changarnier, Gondheaux, Thiers, Caussidière e Lagrange. Lo stesso anno, fondava, col concorso di alcuni intimi, il giornale *L'Événement*, che poi, soppresso in seguito ad un processo, risorse sotto il titolo di *Avénement*.

Si narra che nella sua qualità di delegato del popolo, Victor Hugo salvasse a quell'epoca la vita a tre insorti, che un sergente della guardia nazionale — un farmacista senza clientela del sobborgo Sant'Onorato — voleva a tutti i costi far fucilare. Fu allora che il poeta disse:

JOHN BROWN — DISEGNO DI VICTOR HUGO (1860).

— Non v'ha nulla di più feroce che un farmacista che non lavori.

Anche il legittimista conte di Fouchecourt dovette all'Hugo il non essere condannato a morte.

La passione di parte, che rende inumani il più degli uomini, non aveva peso sull'animo suo, sempre giusto e buono.

Nell'Assemblea costituente Victor Hugo si accostò alla destra. Con questa parte appoggiò il decreto contro i *clubs;* respinse il diritto al lavoro, l'imposta progressiva, il credito fondiario, l'abolizione del cambio militare; si pronunciò contro l'emendamento Grévy per le due Camere e per la sanzione della Costituzione da parte del popolo. Ma come il suo spirito era insofferente di legami, con la parte democratica respinse per due volte l'autorizzazione a perseguitare Blanc e Caussidière, domandò l'abolizione della pena di morte, si rifiutò di dichiarare che il generale Cavaignac aveva bene meritato della patria e respinse l'insieme della costituzione. Dalla elezione del 10 dicembre allo scioglimento della Costituente votò poi sempre col partito dell'ordine.

Frattanto l'evoluzione politica di Victor Hugo procedeva rapidamente. Nell'Assemblea legislativa egli apparve tutt'altr'uomo di quello che era stato nella Costituente, e passato al partito democratico, diventò uno dei capi della sinistra. La quistione romana, l'insegnamento, la riforma elettorale, la libertà di stampa, la riforma della costituzione, gli offrirono argomento ai più smaglianti discorsi informati allo spirito della più ampia libertà. I suoi nemici, naturalmente, non mancarono di rinfacciargli le odi alla Vandea, gli inni al Borbone, ma egli proseguiva per la sua strada imperterrito, come un gigante che passi fra una plebe di pigmei.

Gli è che Victor Hugo sovrastò a tutti i partiti. Una parte politica è troppo angusta per contenere nei suoi limiti il genio, il quale ama levarsi con l'ala dell'aquila sovra le cose degli uomini e lontanare nel tempo. Il genio è troppo impaziente per seguire le lente evoluzioni di una sola mente umana; egli cammina col tempo, abbraccia gli avvenimenti, essendo che, per lui « lo spirito umano, dilatando i pensieri nell'infinito dello spazio e del tempo, ed addestrandoli ad intuire l'economia intera e la vita perpetua dell'universo, guarda con meno parzialità e passione le miserie temporali che lo circondano e le sorti crudeli ed immeritate dei popoli ».

* * *

Intanto venne il colpo di stato del 2 dicembre.

Il fiero poeta, che s' era levato a libertà, fu iscritto nella prima lista dei proscritti, come uno dei più pericolosi nemici del potere.

Si narra che l'uscita da Parigi di Victor Hugo, dopo il 2 dicembre, fosse miracolosa, poichè era ricercato d'arresto con un accanimento indicibile. Egli dovette la sua salvezza alla signora Drouet. Questa, lo fece salire nella sua carrozza, lo condusse all'uscio di una casa d'operai, dove abitava una povera donna, cui ella aveva fatto ottenere un sussidio pei suoi cinque figli. Salì i sei piani a rotta di collo. Vide la sua protetta.

— Voi sapete — le disse — che cosa succede. Potreste nascondermi qui Victor Hugo?

— Ah no, signora.

La signora Drouet non aspettò altre spiegazioni. Ridiscese, girò nel calesse mezza Parigi: e final-

Hauteville house. 21 janvier 1861

Cher M. Chenay, vous avez désiré graver mon dessin de John Brown, vous désirez aujourd'hui le publier; j'y consens, et j'ajoute que je le trouve utile.

John Brown est un héros et un martyr. Sa mort a été un crime. Son gibet est une croix. Vous vous souvenez que j'avais écrit au bas du dessin : Pro Christo, sicut Christus.

Lorsque, en décembre 1859, avec une profonde douleur, j'annonçais à l'Amérique la rupture de l'Union comme conséquence de l'assassinat de John Brown, je ne pensais pas que l'événement dût suivre de si près mes paroles. A l'heure où nous sommes, tout ce qui était dans l'échafaud de John Brown en sort. Les fatalités latentes il y a un an sont maintenant visibles, et l'on peut dès à présent considérer comme consommées la rupture de l'Union américaine, grand malheur, et l'abolition de l'esclavage, immense progrès.

Remettons donc sous les yeux de tous, comme enseignement, le gibet de Charlestown, point de départ de ces grands événements.

Mon dessin, reproduit par votre beau talent avec une fidélité saisissante, n'a d'autre valeur que ce nom, John Brown, nom qu'il faut répéter sans cesse, aux républicains d'Amérique, pour qu'il les ramène au devoir; aux esclaves, pour qu'il les appelle à la liberté.

Je vous serre la main.

Victor Hugo

AUTOGRAFO DI VICTOR HUGO.

mente salì nell'appartamento del marchese di M..., lasciando a basso il poeta. Il marchese non c'era. La signora Drouet lo attese colla morte nel cuore. E quando arrivò, gli andò incontro sussurrandogli la suprema preghiera di salvare Victor Hugo. Il marchese discese, invitò il profugo a salire, lo introdusse nel suo quartiere, e lo rinchiuse nell'abbigliatoio della marchesa. L'autore di *Notre-Dame* stette ivi rinchiuso tre giorni interi. Il 12 dicembre il suo ospite lo condusse alla stazione del nord, travestito da guardacaccia. Hugo partì indisturbato.

Quando, due giorni dopo, il marchese ricevette da Brusselle la lettera del grande poeta, emise un grande respiro e disse alla propria moglie:

— Signora, poco mancò non rimaneste vedova. Se infatti fossero venuti ad arrestare ed a scoprire Hugo in mia casa, io mi sarei ucciso, poichè nessuno avrebbe voluto credere che io non consegnai e non tradii il mio vecchio amico.

Da quel giorno cominciò la lotta colossale del genio contro la potenza napoleonica, la lotta d'un uomo solo contro un governo, la lotta di un poeta contro un imperatore. Chi narrerà la storia del secondo impero, dal giorno della sua creazione, al giorno del suo sfacelo, a Sedan, dovrà tener conto di questa lotta titanica, perchè essa pure ha contribuito alla demolizione lenta ma progressiva della dittatura di Napoleone III. Che importa se, al pari del nostro Guerrazzi, l'Hugo fece la politica del sentimento? Che importa se, nella sua politica, alla ragione dell'uomo di stato, predominava l'ideale, il sogno del poeta? Che importa tutto ciò, se i suoi versi furono soventi filippiche demolitrici, se egli, Victor Hugo, nel suo esilio, fu tenuto e temuto come una potenza?

Il giorno stesso, intanto, del suo arrivo a Brusselle, il 12 dicembre 1851, Victor Hugo scriveva le strofe intitolate *Toulon,* in cui stigmatizzava con parole roventi il novello imperatore de' francesi. L'indomani, 13, vergava le prime pagine del libro, che, come le suddette stanze, è un feroce atto d'accusa contro Luigi Napoleone, libro ch'egli voleva intitolare *Il delitto del Due Dicembre,* ma che intitolò poi *Storia d'un delitto* quando lo diede alle stampe venticinque anni dopo.

Nel gennaio del 1852, Hugo prese dimora nella *Grand' Place* del Municipio, in una modesta casa, ma che aveva il vantaggio di guardare sul magnifico Palazzo di Città e su una piazza storica, ove erano stati giustiziati i conti di Egmont e di Horn, vittime della causa nazionale. Più tardi, il poeta ricordò nelle *Contemplations* il suo quieto asilo di Brusselle:

> J' habitais au milieu des hauts pignons flamands;
> Tout le jour, dans l'azur, sur les vieux toits fumants,
> Je regardais voler les grands nuages ivres;
> Tandis que je songeais, le coude sur mes livres,
> De moment en moment, ce noir passant ailé,
> Le temps, ce sourd tonnerre à nos rumeurs mêlé,
> D'où les heures s'en vont en sombres étincelles,
> Ebranlait sur mon front le beffroi de Bruxelles.
> Tout ce qui peut tenter un cœur ambitieux
> Etait là, devant moi, sur terre et dans les cieux;
> Sous les yeux, dans l'austère et gigantesque place,
> J' avais les quatre points cardinaux de l'espace,
> Qui font songer à l'aigle, à l'astre, au flot, au mont,
> Et les quatre pavés de l'échafaud d'Egmont.

Hugo conduceva vita modesta a Brusselle; del resto, come egli stesso ce lo apprende, non avrebbe certo potuto scialarla, non essendogli rimasto della sua fortuna che un ottomila franchi, all'incirca, di rendita. Dapprima nell'esilio fu solo, ma ciò non toglie che dovesse pensare alla sua famiglia lontana, al mantenimento di nove persone, ai viaggi, ai cambiamenti di dimora, a tutta la traslazione, insomma, di un gruppo di cui era il centro. Più delle ristrettezze, tuttavia, accoravano il poeta le angoscie morali, la lontananza della moglie, « così nobile e buona » come scriveva ad un amico, la lontananza dei figli, della patria, della sua casa.

L'unica stanza occupata da Victor Hugo a Brusselle aveva per mobilio un sofà-letto, un tavolo e uno specchio. Egli passava quivi gran parte della giornata scrivendo e pranzava poi, con altri proscritti francesi, in una modesta trattoria, ove per

DON SILVA — DISEGNO DI FOULQUIER PER " HERNANI " DI VICTOR HUGO.

una sola lira veniva imbandito agli avventori un pranzo di sei piatti, con frutta e birra in quantità sufficiente.

Mentre Victor Hugo, in esilio a Brusselle, cominciava a scrivere *Napoléon le petit,* si distribuiva a Parigi il Catalogo degli oggetti che arredavano la casa del poeta, in via della Tour-d'Auvergne, messi all'incanto per, diceva l'avviso, *causa la partenza del proprietario.* Facile è immaginare la commozione degli amici e degli ammiratori del grande scrittore nell'udire tale notizia. Quelli che avevano vissuto della vita intima del poeta, quelli stessi che avevano solo intuito dai suoi scritti il lusso artistico della sua casa, non potevano pensare senza acuto rammarico alla dispersione di tanti tesori.

Oggetti d'arte, mobili antichi scolpiti e intagliati, bronzi, porcellane di Sassonia e del Giappone, vetrerie di Venezia, busti in marmo, quadri, disegni, libri, armi antiche, tende, drappeggi, arredi domestici, tutto fu venduto, non eccettuati certi oggetti preziosi per vetustà o per i ricordi cari che ad essi si riallacciavano, come il cofano in cui il poeta teneva i suoi manoscritti, il vecchio *Ronsard* in-folio, nell'edizione del 1663, regalato da Sainte-Beuve nel 1828 ad Hugo, con questa dedica:

Al più grande inventore lirico che la Poesia francese abbia avuto dopo Ronsard, l'umile commentatore di Ronsard, S.-B.

JOB E MAGNUS — DISEGNO DI J. A. BEAUCE PER " I BURGRAVI „ DI VICTOR HUGO.

Sui grandi margini di questo libro, molti grandi scrittori come Dumas, De Vigny, M.me Tastu e altri avevano vergato versi ed epigrafi, perciò era doppiamente prezioso e fu all'incanto vivamente disputato.

Venne pure sacrificata la vecchia Bibbia dipinta, quella stessa di cui parlava Victor Hugo ne' suoi versi ai fanciulli che tendevano, *bandits aux lèvres roses,* le manine rapaci verso i preziosi oggetti del poeta:

> Tous ces hochets de l'homme enviés par l'enfant.

Ed egli, ne' giorni felici, prometteva ai bimbi di dar loro in trastullo tutte quelle cose preziose:

> Je vous laisserai même et gaîment et sans crainte,
> O prodige! en vos mains tenir ma Bible peinte,
> Que vous n'avez touchée encor qu' avec terreur,
> Où l'on voit Dieu le Père en habit d'empereur!

Com'erano lontani quei giorni felici! Ora la vecchia Bibbia se n'andava dispersa come tutte le altre cose care al poeta, come il grande specchio a cornice di terra cotta, rappresentante le scene principali del romanzo *Notre-Dame de Paris;* come l'orologio a pendolo di Boulle e la piccola sveglia che serviva all'Hugo ne' suoi giovani anni.

Victor Hugo non vide co' suoi occhi la desolazione di quella casa vuota, ove sole rimasero (con qual cuore si può immaginare) fin dopo l'incanto, sua moglie e la figlia sua, Adele, che partirono da Parigi più tardi. L'amarezza di quegli istanti e la tristezza delle sale deserte, sono ritratte da Jules Janin in una pagina scritta dopo aver visitato la dimora denudata ov'egli aveva passato ore felici coll'amico poeta e colla di lui famiglia. Ignorando che le signore Hugo fossero rimaste nell'appartamento vuoto, Janin volle dare un addio a quelle mura ospitali, a notte tarda.

« L'ora era propizia — scrive nella « Storia della Letteratura drammatica » — la mezzanotte era vicina, le stelle brillavano nel cielo limpido e chiaro... Me ne andavo fantasticando sulla poesia, su' suoi destini, all'inevitabile miseria.... Giungo alfine, per strade conosciute, a quella casa colpita dall'uragano. La casa domina il colle e ha la città ai piedi. Per una stradicciuola aperta si costeggia il giardino che scende in pendìo, e di là si possono scorgere le finestre ove tante volte sedemmo contemplando il fumo e il chiasso di laggiù!... O miracolo e fortuna! La casa che credevamo deserta era ancora abitata.

> Poète, ta fenêtre était ouverte au vent!

« A quella finestra aperta, una giovinetta biancovestita, colle braccia conserte sul petto, coi capelli neri trattenuti appena da una rete, uso la Camilla di Corneille, guardava in silenzio la città addormentata....

«... Stoicamente, senza versare una lagrima, aveva visto lo sfacelo di quella giornata, ed ora che nulla più rimaneva fra quelle mura denudate, nè un letto, nè una sedia, nè un libro, nè uno specchio, ella pareva una di quelle donne greche quali Sofocle ci descrive dopo l'incendio di Troia, che cercano da quale parte la vela ostile arriverà. Tacita, immobile e calma, stava alla finestra aperta, mentre la madre seduta presso l'altra finestra, che era chiusa e senza tende (le cortine erano state vendute col resto), aspettava pure che il giorno supremo sorgesse....

« Sole entrambe in quel deserto! Di tanto in tanto la madre (con quella sua voce soave) diceva una buona parola alla figlia, e questa, volgendo a mezzo la testa che le stelle illuminavano de' raggi più dolci, rispondeva con un mezzo sorriso.

« Di tutto il lusso interno, di quel profluvio di cose belle, di quelle stoffe degne di una regina, degne di loro, di quei tappeti stesi sotto i loro piedi, di quelle volte dorate curve sulle loro teste non rimanevano.... che due sedie di paglia tolte in prestito al portinaio della casa.... Ed io, lo spettatore intenerito e rispettoso, che spiava quelle miserie quasi regali, non potevo distogliere la vista ed il cuore da quella madre e da quella fanciulla, riserbate a così gloriosi e tristi destini; pensavo alle passate meraviglie, al risveglio di tante cose, all'impulso dato da quell'uomo a tutto ciò che è arte; rievocavo, nelle sale devastate, l'ammirazione, il rispetto, le elegie, la conversazione inesauribile! Richiamavo ancora, al quotidiano convegno, i poeti, i compositori, i pittori illustri, le belle dame, i grandi nomi dell'Europa tutta; rindivo il cicaleccio animato di tutti quei sottili ingegni, vecchi e giovani, che si adunavano intorno a quella gloria del nostro secolo! Ah miseria e lutto infinito! *Acre fumo della gloria,* come aveva ragione il poeta di esclamare:

> L'homme, fantôme errant, passe sans laisser même
> Son ombre sur la mer!

« Dal fondo dell'anima e dal fondo del cuore, mandai i miei addii alle due donne, al grande poeta, a tanti e tanti ricordi della nostra gioventù svanita, e me ne ritornai alfine, cogli occhi pieni di lagrime.... Tratto, tratto mi volgevo per rivedere un' ultima volta quella bianca apparizione.

> La fenêtre est, pourtant, pleine de lune et d'ombre! »

DISEGNO DI A. SWAIN PEL " NOVANTATRÈ „ DI VICTOR HUGO — EDIZIONE DEL " THE GRAPHIC „ (1874).

DISEGNO DI A. SWAIS PEL " NOVANTATRÈ „ DI VICTOR HUGO — EDIZIONE DEL " THE GRAPHIC „ (1874).

* * *

Il domani del doloroso sfacelo della propria casa, la signora Hugo, accompagnata dai proprii figli, si portava a raggiungere il marito.

In questo mentre Victor Hugo conduceva a termine *Napoléon le petit* ed attendeva ai *Châtiments,* che continuano, in versi, le invettive incominciate in prosa nel *Napoléon le petit.*

Napoléon le petit, pubblicato a Brusselle nell'agosto del 1852, ebbe per primo effetto di fare espellere il suo autore dal Belgio. Trasportatosi allora a Jersey, dove nell'ottobre del 1853 vennero in luce i *Châtiments,* questi credette, dapprima, di poter qui por termine alla sua odissea. Ma no, la sorte, ancora, lo sbalestrò altrove. Con alcuni altri profughi francesi, avendo egli firmato una protesta contro l'espulsione di tre di essi, fu costretto ad allontanarsi anche da Jersey.

Ed ecco, verso la fine del 1855, egli sbarca a Guernesey — in quella Guernesey dove egli doveva rimanere fino al 1870.

Giunto a Guernesey, Victor Hugo si stabilì a Saint-Pierre-Port, capitale dell'isola, graziosa città di cui Augusto Vacquerie fece in pochi abili tocchi una riuscita descrizione:

« .... Una chiesa gotica, fra vecchie vie strette, irregolari, fantastiche, curiose, interrotte da scalinate che salgono, precipitano, in mezzo alle case accatastate le une sulle altre, affinchè tutte vedano il mare.... E un porto minuscolo ove le navi si ammucchiano.... »

Hugo prese dimora provvisoriamente in una casetta da lui affittata a Saint-Pierre; ma nell'anno seguente, il 18 maggio 1856, acquistò una casa, detta *Hauteville-House,* che adornò con amore e gusto d'artista, occupandosi dei menomi particolari e trasformandone l'interno modesto e volgare in una abitazione splendida, originale e comoda. A tal proposito il poeta scriveva a Giulio Janin:

« Figuratevi che faccio ora quasi edificare una casa. Non avendo più la patria, voglio avere un tetto. L'Inghilterra non veglia tuttavia meglio della Francia sul mio focolare domestico. Povero focolare, la Francia lo distrusse, il Belgio lo distrusse, Jersey lo distrusse: lo riedifico con una pazienza da formica. Questa volta, se mi si scaccerà ancora, voglio forzare l'onesta Albione bacchettona a farne una grossa: voglio costringerla a calpestare un *at home*.... Lo strano si è, che è la letteratura che mi procura i mezzi di fare quest'esperienza politica. La detta casa, co' suoi tre piani, il tetto, il giardino, la cripta, il cortile, il *look-out* e la piattaforma, esce per intiero dalle *Contemplations.* Dal primo trave all'ultima tegola, le *Contemplazioni* paghe-

ranno tutto. Questo libro mi diede questo tetto, e un giorno, se avrete tempo da perdere e da farci guadagnare, voi che amate il poema, venite a vedere la casa ».

Tutto l'intuito artistico eccezionale dell'Hugo si rivelò nell'arredamento di Hauteville-House. Facendosi volta a volta architetto, pittore, decoratore, scultore in legno, tappezziere, ebanista, il poeta sorvegliò per tre anni, accuratamente, i lavori di abbellimento, facendo venire dal continente mobili, stoffe, oggetti d'arte. Ben dice un suo biografo che egli « ebbe cura d'ogni particolare come d'ogni suo verso, dando a ciascuna stanza lo splendore di un' Ode e volendo che la sua casa fosse un Poema ».

Lasciò alla parte esterna della villa l'apparenza triste e modesta, ma appena varcata la soglia, qual paese d'incanto s' intravvedeva! Cominciando dal vestibolo, artisticamente decorato, ove si ammirano i medaglioni di Victor Hugo e di sua figlia Adele, scolpiti da David d'Angers, passando pel corridoio rivestito da capo a fondo di porcellane e maioliche preziose, per andare nella sala tappezzata interamente di stoffe del secolo diciottesimo e adorna di divani turchi, si gode il più vivo diletto estetico nel contemplare tutto ciò che ne circonda. Nel salone suddetto, desta speciale interesse il camino monumentale, in quercia, adorno dalla statua di un Vescovo — il vescovo dei *Miserabili* — e da iscrizioni. Qua e là si leggono i nomi stimati dall'Hugo come i più fulgidi dell'umanità: Mosè, Socrate, Gesù Cristo, Colombo, Lutero, Washington, Isaia, Giobbe, Omero, Eschilo, Lucrezio, Dante, Shakespeare, Molière.

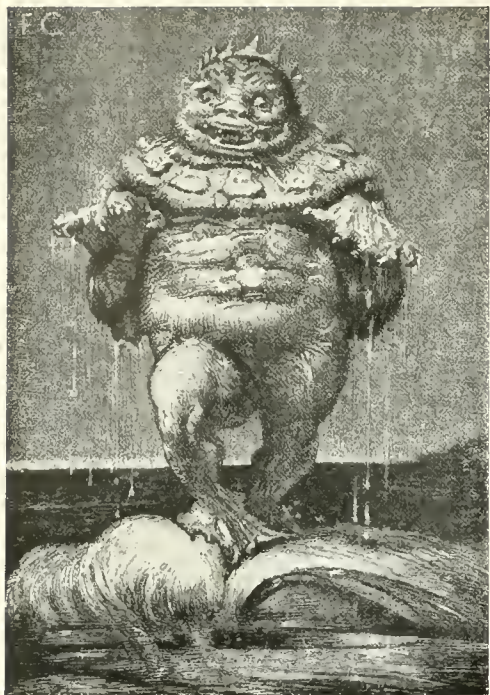
DISEGNO DI N. PATERSON PEL " NOVANTATRÈ „ DI VICTOR HUGO — EDIZIONE DEL " THE GRAPHIC „ (1874).

Dalla sala da pranzo, rivestita di quercia e di bianche maioliche di Delft, adorna di smalti e di porcellane rare, di dipinti e d'iscrizioni, si gode la

vista del giardino e del mare. I piani superiori superano il terreno in bellezza e splendore, tante sono le ricchezze che racchiudono e il gusto con cui sono disposte. Una ricca e severa camera del secondo piano era stata destinata a Garibaldi, quando, dopo Mentana, Victor Hugo lo invitò a Guernesey. Il generale non potè accettare l'invito, ma il suo nome rimase alla magnifica stanza dalle tappezzerie fiamminghe, ove si ammira una statuetta in quercia della Vergine, opera di Victor Hugo. Al terzo piano v' è l'appartamentino del poeta, composto di tre stanze: una da letto semplicissima, con un letto, uno specchio e un lavabo — un' altra di riposo e di lettura, ingombra di libri in ogni dove — e il belvedere o *look-out,* coperto e circondato di vetri, donde il poeta abbracciava un infinito orizzonte.

Alfredo Barbou, parlando della casa di Victor Hugo, dice che « Hauteville-House era come un luogo d'asilo. Quando un letterato francese desiderava scrivere un libro nella tranquillità dell'esilio, non aveva che da bussare a quella casa, ed una stanza gli era offerta presso lo studio del poeta ».

Il belvedere era il cantuccio favorito dell' Hugo. Là egli stava in tutte le stagioni, ravvolto nella veste da camera rossa, lavorando senza posa fin dalle prime ore del mattino. Componeva passeggiando su e giù per la stanza, scriveva in piedi, e a mezzogiorno, appena un po' stanco, scendeva al piano inferiore, dopo aver scritto un centinaio di versi o una ventina di pagine di prosa, cómpito che s'imponeva e che eseguiva sempre senza una cancellatura. Pel rimanente della giornata smetteva ogni pensiero letterario e ripigliava lena pel domani, rimettendosi sempre con ardore all'ardua opera. — *Un po' di lavoro annoia* — ripeteva sovente il poeta — *molto lavoro diverte.*

DISEGNO DI S. L. FILDES PEL " NOVANTATRÈ DI VICTOR HUGO — EDIZIONE DEL " THE GRAPHIC „ (1874).

DISEGNO DI F. CHIFFLART PER " I LAVORATORI DEL MARE " DI VICTOR HUGO.

Della prodigiosa attività di Victor Hugo parla anche il di lui figlio Francesco, nelle cui lettere è descritta la vita operosa che ogni membro della famiglia conduceva a Hauteville-House, e dove traspare l'immensa venerazione che ispirava il poeta ai figli suoi.

« Mio padre — scrive Francesco ad un parente nel '59 — ci lesse oggi una ammirabile leggenda intitolata *Ratbert*.... Chi non avesse scritto che quest'opera sola, sarebbe sicuro dell'immortalità. Vi ha nelle *Petites Epopées* di che fare cento glorie.... Peccato che non siano finite prima dell'estate. Eppure il grand'uomo lavora senza posa, lavora perfin di notte. E, sintomo serio in lui, non legge nemmen più i giornali ».

Non occorreva, del resto, a Victor Hugo, meno di questo isolamento di esilio, pieno di calma, se non altro, e di questa febbrile attività, continuata anni ed anni, per sviluppare e tradurre in atto le molteplici concezioni che urgevano alla sua mente ed al suo genio giunto ora a perfetta maturità. Fu pertanto qui, nella solitudine di Guernesey, lungi dai trambusti della politica e davanti all'oceano, che egli scrisse gli ultimi versi delle *Contemplations* (1856); che condusse a termine *Les Misérables* (1862); che incominciò la *Fin de Satan, Dieu* (pubblicati poi, dopo la sua morte); e scrisse la *Légende des Siècles* (1859), *Shakespeare* (1864), le *Chansons des rues et des bois* (1865), *Les Travailleurs de la mer* (1866), *L'Homme qui rit* (1869): quattro raccolte di versi, costituenti più volumi; tre romanzi colossali; un libro che vorrebbe essere di critica, ma che non è se non un lungo discorso apologetico intorno all'arte ed al genio umano.

Le menti essenzialmente creatrici, e quindi potentemente sintetiche, male si adattano a quell'opera di disgregazione e di minuziosa analisi che è funzione della critica, ed è così che Victor Hugo, essendosi accinto a dettare uno studio critico intorno a Shakespeare, obliò affatto il suo argomento, ed in stile quasi profetico, tumultuoso d'immagini e d'antitesi, levò un cantico scarmigliato, un vero inno in prosa, alla poesia immortale ed ai poeti tutti, ai poeti eroi, ai poeti sovrani, ai poeti sacerdoti, ai poeti apostoli, ai poeti numi, ministri di pensiero, di giustizia, di progresso, di luce. Ben si sente che nell'apoteosi che qui Victor Hugo fa dei bardi eccelsi di tutti i popoli e di tutti i secoli, da Omero a Cervantes, da Eschilo ad Isaia, è la propria apoteosi che egli intende fare; ma al poeta che mise nelle *Contemplations* tutte le sue lagrime, tutto il suo dolore, tutto il suo sgomento dinanzi all'infinito ed al mistero della creazione, ben poteva essere concesso di mettere in un' altr' opera tutto il suo orgoglio. Un riflesso, un vago sentimento di *al di là*, illumina e penetra pressochè tutte le concezioni poetiche di Victor Hugo, ma in niun'altra questo riflesso è più vivo e questo sentimento più profondo che nelle *Contemplations*.

Il poeta qui assume l'aspetto e la grandezza di un veggente. Le sue parole sembrano giungere di lontano, da un' altra vita, come quelle di Ezechiele e dell' Evangelista di Patmos, e la sua voce, a volte, appare smarrita, scossa da un brivido, come di chi fosse preso da una vertigine, sull'orlo di un abisso. Fra l'apparenza delle cose che ci circondano, mutevoli e caduche, egli ha trovato, si direbbe, uno spiraglio onde scrutare più in là, oltre le forme che fanno per noi velo all'essenza, nel dominio delle verità eterne ed immutabili: ed un sepolcro, che la fatalità ha scavato negli affetti più intimi e

più sacri del poeta, nei suoi affetti di padre, sembra avere aperto a lui, al di là dei nuvolosi orizzonti terreni, questo spiraglio. Così è: una tomba, — la tomba dischiusasi fin dal 1843 a sua figlia Leopoldina, perita miseramente nella Senna, a Villequier, col proprio sposo, — campeggia e nereggia, fra queste *Contemplations,* e su tutti i versi proietta la sua ombra malinconica.

Il libro intero, del resto, è dedicato alla diletta figliuola perduta, « *A celle qui est restée en France* », a questa tomba :

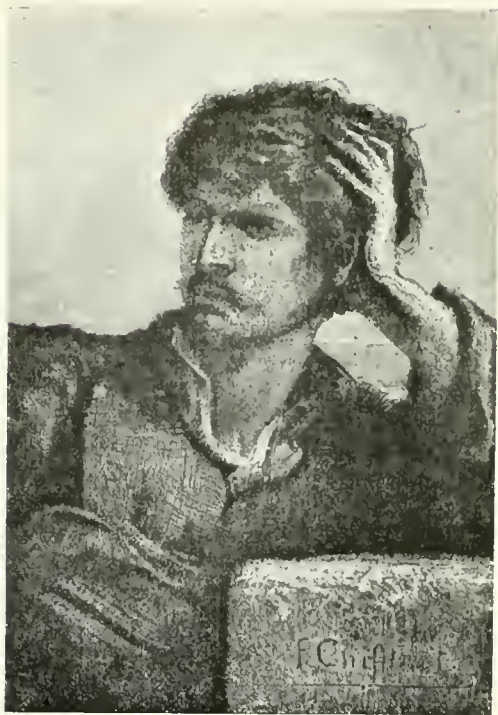
Ce livre où vit mon âme, espoir, deuil, effroi,
Ce livre qui contient le spectre de ma vie,
Mes angoisses, mon aube, hélas! de pleurs suivie
L'ombre et son ouragan, la rose et son pistil
Ce livre azuré, triste, orageux . . . .

. . . .

. . . . . le vent n'aura point mon livre, ô cieux profonds!
Ni la sauvage mer, livrée au noir typhons,
Ouvrant et refermant ses flots, âpres embuches;
Ni la verte forêt qu' emplit un bruit de ruches;
Ni l'église où le temps fait tourner son compas;
Le pré ne l'aura pas, l'astre ne l'aura pas,
L'oiseau ne l'aura pas, qu'il soit aigle ou colombe,
Les nids ne l'auront pas; je le donne à la tombe.

DISEGNO DI F. CHIFFLART PER " I LAVORATORI DEL MARE „ DI VICTOR HUGO

Ma di fronte a questa tomba (vivo contrasto!) maravigliosi, lussureggianti, spiegano i loro scenarii le epopee della *Légende des Siècles,* brulicanti di mille vite, tumultuosi di mille anime, smaglianti di mille colori.

Poema non più circoscritto, come la maggior parte delle epopee moderne, nel ciclo di un tempo, fra le mura di una città, nel campo di una guerra, ma infinito ed indefinito, al di là ed al di qua della storia, la *Légende des Siècles* si fa un'unità dell'ubiquità, traversa tutte le regioni, tutte le barbarie, tutte le civiltà, tutti i culti, e va dall'Eden alla soffitta, dalla tenda al palazzo, dalla pagoda alla cattedrale, interpretando la realtà dopo il miraggio; interrogando l'eco che parla dopo che la voce si è ammutolita; contemplando gli astri e scandagliando le folle, ora vasta canzone di gesta, ora egloga; ora bassorilievo, ora affresco; facendo seguire la narrazione al dramma; alternando il dialogo col lirismo e mostrando l'uomo sotto tutti i raggi e sotto tutte le ombre, a tutte le tappe del suo viaggio, a tutti gli atti della sua tragedia. Ci si potrebbe figurare questo poema universale sotto l'aspetto di un' arca immensa, popolata di tutte le specie e di tutti i tipi, che accoglie passeggieri nuovi ad ogni rinnovare di orizzonte, e che, a traverso le calme e le tempeste, i naufragi e gli sverni, le eclissi e gli arcobaleni, voga maestrevolmente, sul mare dei secoli, verso la terra promessa dell'avvenire.

Caino fuggente dinanzi allo sguardo implacabile della sua coscienza; il parricida Kanut inseguito dalla pioggia di sangue; il Cid squadrando d'alto in basso i re; il piccolo re di Gallizia; Ratbert, Eviradnus, sulle loro montagne, nelle loro foreste, nei loro castelli; il satiro che canta e si trasfigura in faccia all'Olimpo; il vento che sfoglia la rosa dell'infanta ed annienta la flotta di Filippo II; il verme trionfatore che lancia alla creazione il suo anatema e la sua condanna; la *Povera gente,* il *Piccolo Paolo,* il *Cimitero di Eylau,* la *Tromba del giudizio finale:* quanta varietà di quadri, di toni, di ritmi, di figure!

E lo stesso creatore, poi, concepisce, ad un tempo, e monsignor Myriel e Tenardier, Jean Valjean e Gavroche, Javert e Cosette; dipinge i piani di Waterloo e le cloache di Parigi; scolpisce Giliatt e disegna il profilo di Déruchette; descrive il naufragio della *Durande* fra le nebbie e quello della

Matutine fra le nevi; mette Gwinplaine di fronte alla camera dei lords, e Dea di fronte a Gwinplaine; inventa Lupus e Barkilphedro; Clubin e Mastro Lethierry....

Poi, su tutte queste visioni grandiose, tragiche, sovrumane, sfoglia, l'una dopo l'altra, come corolle primaverili, piene del buon odore e della libertà dei campi, della rugiada e della frescura delle aurore, le centinaia e centinaia di quartine delle *Chansons des rues et des bois.*

Ma non è tutto.

Nel 1863, un curioso volume, interessantissimo, il quale è diventato ora assai raro, presentava al pubblico un Victor Hugo ancora poco noto, un Victor Hugo pittore, un Victor Hugo disegnatore. Il volume *Dessins de Victor Hugo,* con prefazione di Théophile Gautier, era la raccolta di parecchi schizzi dal poeta inviati a quando a quando a talune riviste illustrate, notevolmente all'*Artiste* ed al *Livre d'étrennes,* o da lui abbozzati su albi di viaggio, durante le sue escursioni in Germania, sul Reno, in Inghilterra, nel Belgio.

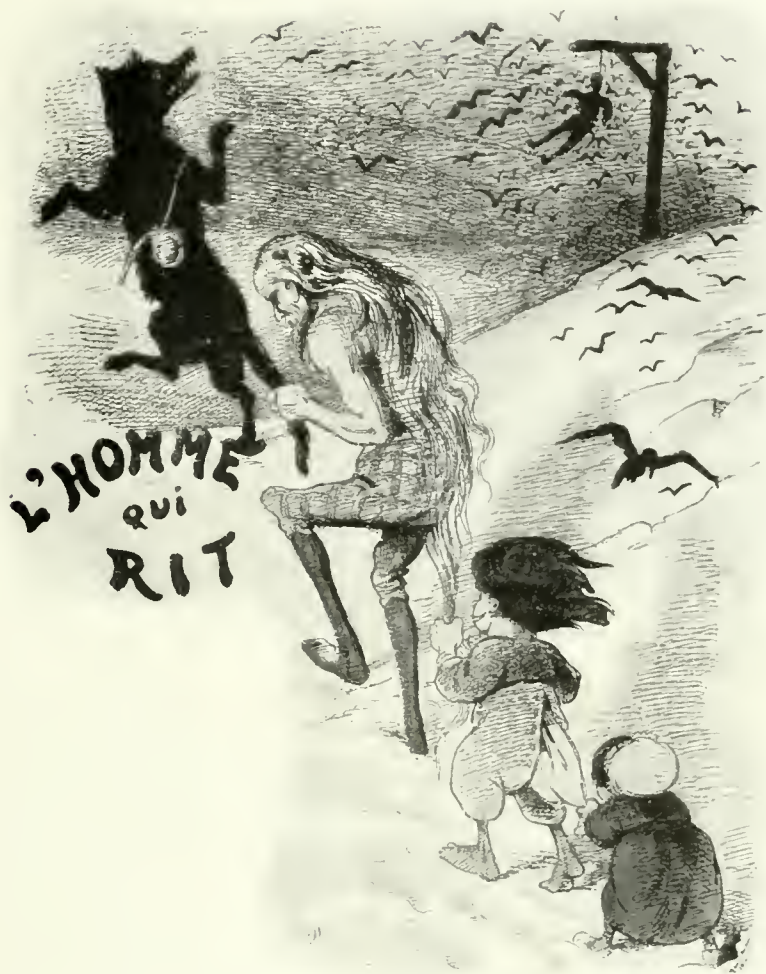
" COMME JEAN VALJEAN AIDAIT COSETTE, VICTOR HUGO A AIDÉ LA JEUNE MARIANNE. "

COMPOSIZIONE DI A. WILLETTE PER IL MENU DEL BANCHETTO 7 GIUGNO 1893.

I disegni lasciati da Victor Hugo, studii a tempera, al carboncino, all'acquarello, alla seppia, sono assai numerosi.

Il poeta avrebbe facilmente potuto, del resto, illustrare tutte le sue opere, imperocchè egli possedeva in sommo grado la facoltà di far nascere l'imagine delle cose evocate nei suoi versi. Alberi dal profilo spettrale, villaggi fantastici, cattedrali imponenti, pianure sterminate, paesaggi luminosi o tenebrosi, tutti gli scenarii sfilano dinanzi a noi, sin-

tetizzando il pensiero inspiratore di un verso od anche di un' opera intiera, spiegando, ai nostri occhi profani, l'ardente visione del poeta.

tracciava, anzitutto, un particolare del suo paesaggio. Egli corniciava la sua foresta con un ramo d'albero, la sua città con una torricella, la sua tor-

CARICATURA DI ANDRÉ GILL PER " L'ÉCLPISE „ (1869).

E tutto ciò egli faceva senza apparati, senza ricercatezza, con mezzi sempre semplici e talvolta inattesi. Gli accadeva talvolta di incominciare lo schizzo di un disegno, distendendo con un dito, su una carta qualunque, il fondo di una tazza di caffè o qualche grossa macchia d'inchiostro caduta dalla sua penna. Di rado egli concepiva, da principio, l'insieme del suo disegno e macchinalmente ricella con una banderuola, poi, a poco a poco, la composizione intera sgorgava dal candore della carta, colla precisione e colla nitidezza di una negativa fotografica. Ne risultava, infine, un disegno inatteso, potente, spesso strano, sempre personale, con alcunchè in sè, delle acqueforti del Rembrandt e del Piranese.

Victor Hugo, ancora, si divertiva sovente a schiz-

" RUY BLAS „ DI V. HUGO — RAPPRESENTAZIONE DEL 1879, ATTO II, SCENA III — DISEGNO DI DANIELE VIERGE.

zare caricature, sul fare di quelle di Carlo Vernet. È, del resto, incominciando dalle caricature, che egli esordì nell'arte del disegno. Sul frontespizio, infatti, di un suo manoscritto di versi, recante la data del 1815, si trova, da lui raffigurato, un embrione di tragedia sotto la forma di un aquilotto entro un guscio d'uovo.

Come, negli anni che seguirono, questo embrione si è sviluppato! ed a che voli, questo aquilotto diventato aquila, si è librato, sulle più sublimi vette dell'arte e della poesia!

Lenti, laboriosi, solitarii, i lunghi anni dell'esilio, intanto, erano passati. Il turbine che nel 1870 si rovesciò sulla Francia, richiamò il poeta in patria. Trionfale fu il suo ritorno. Ma non canti, inni di gioia, il bardo, reduce dallo scoglio di Guernesey, dalla contemplazione dell'oceano, veniva a recare al proprio paese, sibbene lagrime sulle sue sventure. L'*Année Terrible* (1872) nacque da questa bufera.

Riflesso dalla immaginazione onnipotente del poeta, l'assedio di Parigi assume l'orrore grandioso delle catastrofi che Eschilo ed i profeti hanno cantato. Egli raggiunge a traverso i secoli le calamità primitive: le piaghe dell'Egitto, i flagelli di un giudizio finale si affacciano alla sua mente. Tutto ingigantisce, tutto si trasfigura per lui; la visione si mesce allo spettacolo e l'idealizza. Il poeta sale sulle mura di Parigi al cader della notte, ed Omero sulla torre d'Ilio, Isaia sui bastioni di Gerusalemme, non troverebbero una più sublime immagine per dipingere l'orizzonte sinistro d'una città assediata:

L'occident était blanc, l'orient était noir;
Comme si quelque bras sorti des ossuaires
Dressait un catafalque aux collines du soir,
Et sur le firmament déployait deux suaires.

Et la nuit se fermait ainsi qu' une prison.
L'oiseau mêlait sa plainte au frisson de la plante.
J' allais. Quand je levais mes yeux vers l'horizon,
Le couchant n'était plus qu' une lame sanglante.

Cela faisait penser à quelque grand duel
D'un monstre contre un dieu, tous deux de même taille,
Et l'on eût dit l'épée effrayante du ciel,
Rouge et tombée à terre, après une bataille.

Altrove, sono i forti tonanti, di notte, intorno alla cinta, con una vigilanza formidabile. Le loro voci rimbombanti echeggiano nei versi del poeta, come gli abbaiamenti di una muta fiera e fedele:

. . . . . D'échos en échos cent voix terribles roulent.
Ce sont eux. C'est qu'au fond des espaces confus,
Ils ont vu se grouper de sinistres affûts;
C'est qu' il ont des canons surpris la silhouette;
C'est que, dans quelque bois d'où s'enfuit la chouette,
Ils viennent d'entrevoir, là bas, au bord d'un champ,
Le fourmillement noir des bataillons marchant;
C'est que, dans les halliers, des yeux traîtres flamboyent.
Comme c' est beaux ces forts qui dans cette ombre aboient.

Ma, finalmente, questo rombo continuo di artiglierie cessa; i forti ammutoliscono; la bufera si placa; l'anno funesto, l'*Année Terrible* si chiude.

Ed allora Victor Hugo, che durante tutto questo periodo di poeta si era fatto cittadino, ritorna poeta, e si rimette allo scrittoio ed al lavoro....

Settuagenario, accademico, senatore, Victor Hugo aveva, per tutti questi titoli, il diritto di riposarsi: egli non ne usò tuttavia, e continuò a lavorare a Parigi come aveva lavorato a Guernesey.

Ogni mattino, di buon' ora, entrava nel suo gabinetto e quivi rimaneva fino a mezzogiorno, scrivendo in piedi al suo scrittoio, o camminando in su ed in giù, colla finestra aperta, anche d'inverno, coi freddi più rigorosi.

D'estate, solamente, gli accadeva, qualche volta, di uscire al mattino e di andare ai Campi Elisi, all'ora in cui sono ancora deserti, od alle Tuileries, in qualche recesso tranquillo. Vecchio, egli ripassava, lavorando sempre, sotto quegli stessi alberi, per quegli stessi viali ove, da giovane, cinquant'anni prima, aveva così spesso trovato tanti maravigliosi versi.

Nel pomeriggio, sia d'inverno che d'estate, dopo colazione invariabilmente usciva per non ritornare che all'ora del pranzo. E faceva lunghe passeggiate a piedi, traverso le vie della città, oppure saliva sull'imperiale degli omnibus o dei tramways, rimanendovi ore intiere, assorto, senza nulla vedere, senza nulla intendere di ciò che accadeva intorno a sè, vivendo nell'opera propria. È così che, ogni giorno lavorandovi, ogni mattino aggiungendovi una nuova pagina, accrebbe quest'opera, ancora, di volumi e volumi....

Nel 1874, *Quatre-vingt-treize;* nel 1877, la seconda serie della *Légende des Siècles;* l'*Art d'être grand-père;* l'*Histoire d'un Crime;* nel 1878, *Le Pape;* nel 1879, la *Pitié suprême;* nel 1880, *Religion et Religions* e *L'Ane;* nel 1881, *Les Quatre vents de l'Esprit;* nel 1882, *Torquemada....*: un nuovo romanzo, nuove epopee, nuove elegie, nuove odi, nuovi inni, un nuovo dramma. E convien aggiungere, a tutto ciò, la raccolta completa, cui attese nel 1876, di tutti i suoi discorsi, di tutte le sue allocuzioni, di tutte le sue professioni di fede, *Avant l'exil, Pendant l'exil, Depuis l'exil,* raccolta che comprende ben dieci volumi.

Vivissima parte, ancora, prese Victor Hugo alla vita politica: ma, dal 1870 in poi, non ricorderemo che una sola pagina di questa vita: l'apologia di Garibaldi fatta dinanzi all'Assemblea di Bordeaux; in quella memoranda seduta, in cui, verificandosi i poteri, si trattò pure dell'elezione dell'eroe italiano.

La Jessie White Mario, nei suoi *Garibaldini in Francia,* così la trascrive:

« Victor Hugo ottenne di salire alla tribuna e cominciò: — Voglio dire una sola parola! — Tanto meglio! — esclamarono sogghignando alcuni della Destra.

« La Francia attraversò una prova terribile, da cui uscì sanguinolenta e vinta. La Francia al cospetto di tutta l'Europa, incontrò la codardia di tutta l'Europa. Presso le Potenze europee nessuno s'alzò a difendere questa Francia, che tante volte prese in mano la causa dell'Europa. Non un Re, non uno Stato! nessuno. Eccettuato un sol uomo. (*Interruzioni; risa derisorie alla Destra, applausi a Sinistra*).

" RUY BLAS „ DI V. HUGO — RAPPRESENTAZIONE DEL 1879, ATTO III, SCENA II — DISEGNO DI DANIELE VIERGE.

« Le Potenze non intervenivano, ma un uomo intervenne, e quest'uomo è una Potenza. (*Nuove interruzioni assordanti*). E quest'uomo che cosa aveva egli? La sua spada. (*Risa di scherno*). E questa spada aveva già emancipato un popolo e poteva salvarne un altro. (*Proteste a Destra*). Egli è venuto, ha combattuto. (A Destra: *Finse di combattere*; a Sinistra: *Ha combattuto e ha vinto*). Io non ho l'intenzione di ferire nessuno: io non dico che la pura verità dichiarando ch'egli solo, fra tutti i generali che lottarono per la Francia, non fu mai vinto ».

Qui successe un parapiglia indescrivibile: la Destra si levò in massa, minacciando l'oratore col pugno teso. Fra gli urli e le maledizioni si distingueva il grido ripetuto: « Ritirate quest'oltraggio! » e la voce del generale Ducrot che protestava ruggendo

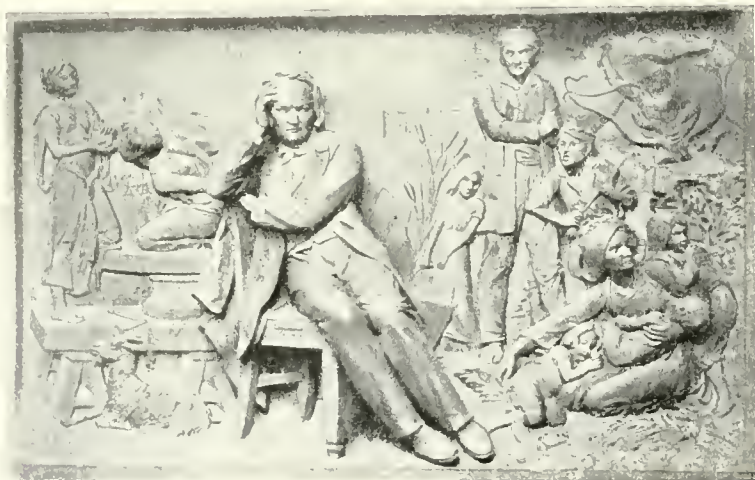
E. BARRIAS — BASSORILIEVO DEL MONUMENTO A VICTOR HUGO.

e invitava il presidente a chiamare all'ordine il signor Victor Hugo!

— All'ordine voi altri! La parola spetta a Victor Hugo! — rispose il presidente, dimostrando una imparzialità più unica che rara. — Il signor Victor Hugo sta per chiarire il suo concetto. Vogliate ascoltarlo.

E Victor Hugo, con olimpica serenità, ripigliava così il discorso:

— Garibaldi è il solo generale che non sia mai stato vinto.

Allora il tumulto raddoppiò, e l'oratore, vista l'impossibilità di continuare, scese dalla tribuna dicendo: — Tre settimane fa rifiutaste di ascoltare

E. BARRIAS — BASSORILIEVO DEL MONUMENTO A VICTOR HUGO.

E. BARRIAS — MONUMENTO A VICTOR HUGO

INAUGURATO A PARIGI IL 26 FEBBRAIO 1902.

Garibaldi, oggi rifiutate di ascoltar me. Ciò mi basta. Andrò più lontano a parlare e state sicuri che mi farò intendere.

Avendo potuto il generale Ducrot prendere la parola, fra gli applausi della Destra, disse:

« Prima di giudicare il generale Garibaldi, domando un' inchiesta seria sulle cause che condussero alla rovina il nostro esercito dell'Est. Ed io produrrò i dispacci di Gambetta che rimproverano al generale l'inazione che produsse il disastro finale ».

La Sinistra accolse tale fagiuolata ridendo. E in verità era d'uopo riconoscere in Garibaldi una potenza sovrumana per immaginare che con 8000 uomini si aprisse un varco in mezzo ai Prussiani che circondavano Dijon e salvasse i 120 mila soldati di Bourbaki! E il generale Ducrot non s'aspettava di meno e proseguiva così le sue chiacchiere:

— Terminata l'inchiesta, si vedrà se Garibaldi sia venuto a difendere l'impero o la sua repubblica universale.

Victor Hugo intanto scriveva al tavolo degli stenografi, e trasmise la lettera al presidente, il quale, dopo averla scorsa, disse:

— Prima di darne lettura prego il signor Hugo di raccogliersi per sapere se persevera nella risoluzione che mi ha comunicato.

— Certamente — rispose Hugo; e in questa uscì dalla sala col piglio di chi scuote la polvere dai calzari. »

Questa pagina, in cui la nobiltà e la generosità del poeta appaiono in tutto il loro fulgore, noi, italiani, non la possiamo dimenticare.

VICTOR HUGO — MARMO DI AUGUSTO RODIN.

* * *

Gli ultimi anni della sua vita furono per Victor Hugo un' apoteosi continua.

Vivo, egli potè già assaporare qualcosa dell'immortalità.

Il 27 febbraio 1881, la città di Parigi intera festeggiò l'ottantesimo anniversario del poeta. E da mattina a sera, quel giorno, un intero popolo sfilò sotto le finestre del vegliardo, plaudendo, acclamando.

. . . .

Il 23 aprile 1885, Victor Hugo aveva assistito all'Accademia al ricevimento di Ferdinando Lesseps,

di cui era stato il padrino. Il giovedì, 14 maggio, Lesseps pranzava in casa di Victor Hugo. I convitati erano numerosi. Il pranzo fu assai gaio ed il poeta prese viva parte alla conversazione. Alle undici di sera, salì nella propria camera in aspetto di star bene, ma verso il tocco di notte, si trovò subitamente indisposto: respirava difficilmente e sentiva una fitta al cuore.

Il lunedì, 18 maggio, i giornali pubblicarono questo primo bollettino:

I bollettini si succedevano ogni giorno più allarmanti. L'emozione era generale e profonda. Ognuno sentiva che colui il quale stava per scomparire, non era solo un grande poeta, uno dei più grandi che mai fossero esistiti, ma uno fra gli ultimi uomini di genio che avevano illustrato il nostro secolo, il solo astro che rischiarasse ancora i nostri giorni scoloriti.

Ed il martedì mattina, 22 maggio, l'agonia incominciò: ed all'una e ventisette minuti del pomeriggio Victor Hugo rendeva l'ultimo sospiro.

VICTOR HUGO — DA UN CAMMEO DI A. DAVID. (MUSEO DEL LUSSEMBURGO).

« *Victor Hugo, che soffriva di una lesione al cuore, è stato colpito da congestione polmonare* ».

Il giorno seguente un nuovo bollettino recava:

« *Le condizioni dell'infermo sono invariate. Si manifestano frequenti accessi intensi d'oppressione* ».

Fin dai primi giorni l'illustre ammalato non si era fatta illusione sovra la gravità del proprio stato.

Il 20 maggio diceva a Paul Meurice, che sedeva al suo capezzale:

— Caro amico, come si soffre a morire!

— Ma voi non morrete!

— Sì, la morte giunge. — Ed aggiunse in spagnuolo: — Sarà la benvenuta.

Un' altra volta mormorò ai medici:

— Quanto è lunga la morte: troppo lunga!

* * *

Quantunque fosse nato, come egli stesso l' ha detto, « *sans couleur et sans voix* », Hugo era di corpo vivace e sano e le forze gli vennero colla vita. La vecchiaia stessa, che di solito distrugge, gli fu lungo tempo innocua e favorevole. Essa, anzi, compì in lui l'uomo. A quarant'anni Hugo era robusto; a cinquanta, egli dà, nei suoi ritratti, l'idea di un vigore crescente e duraturo; a sessanta, appare anche più solido colla sua barba bianca e colla sua capigliatura folta e breve; a settanta, ha un non so che di eterno; ad ottanta, dovette lottare colla morte.

Judith Gautier, che l'aveva veduto nel suo letto di morte, narrò ch'egli sembrava essere stato ab-

battuto di sorpresa, sradicato come da un colpo di vento.... Ma, piuttosto che morto, Hugo parve semplicemente scomparso. La sua opera continuò ancora: *Dieu, La fin de Satan, Toute la Lyre, Choses vues, France et Belgique, Alpes et Pyrénées,* ed ancora recentemente *Post-scriptum de ma vie,* ed ancora, oggi stesso, *Dernier Gerbe:* due poemi filosofici, quattro volumi di versi, un volume di memorie, due volumi di impressioni di viaggio, un volume di pensieri!

Victor Hugo postumo occupa un intero scaffale di biblioteca.

..... Ed il mondo, abituato a questa prodigiosa continuazione dell'opera del poeta enorme, vedendo sempre il di lui nome riapparire su nuovi volumi, udendo sempre l'eco della di lui voce sonora..... quasi stupisce di non trovarlo tutt' ora vivente, testimonio reale della sua glorificazione, della sua apoteosi.

ERNESTO RAGAZZONI.

RENÉ ROZET — PLACCHETTE COMMEMORATIVE DEL CENTENARIO DI VICTOR HUGO.

(In vendita presso la *Maison Christofle et C.*, Parigi).

I GRANDI LAVORI PUBBLICI:

I NUOVI LAVORI DI SBARRAMENTO DEL NILO.

L'importanza delle opere in corso d'esecuzione sul Nilo, per le difficoltà superate e per gli effetti economici che ragionevolmente se ne aspettano, richiama su di esse l'attenzione non solo dei tecnici ma di tutte le persone colte, tanto più trattandosi di un paese così interessante sotto ogni aspetto e di una regione ricca dei più antichi ricordi della civiltà umana. Da una autorevole rivista nord-americana e da altre fonti attingemmo pertanto le notizie che pubblichiamo su quest'opera colossale e riferiamo le impressioni di chi ha visitato i cantieri; notino i lettori che un particolare interesse ci desta quella grande intrapresa per la presenza in quei cantieri di numerosi lavoratori italiani. Proprio di questi giorni infatti i giornali di Londra e del Cairo parlavano di una visita del Khedive ch'ebbe elogi per gli operai italiani. Si ha pure notizia di trattative ora avviate dal governo anglo-egiziano con Menelik, perchè nuove acque possano impinguare gli affluenti del Nilo dall'Abissinia e precisamente dal lago Tsana, che farebbe da serbatoio.

ERODOTO ha detto che nessun paese possiede tante meraviglie quante l'Egitto e da quel tempo sono passati 2350 anni. E già il padre della storia vide l'antico paese nei giorni della sua decadenza: le sue maggiori costruzioni rimontano ad un migliaio d'anni prima.

Noi dobbiamo qui occuparci di un'opera idraulica la quale mostra essere ancora l'Egitto un paese di meraviglie, poichè è nel suo genere forse la maggiore che mai siasi veduta.

Noi dobbiamo molto all'Egitto — lettere, architettura, arte: i primi tentativi in ognuno di questi rami della civiltà si devono ricercare in Egitto. E

ISOLA DI FILE, CO' SUOI MONUMENTI E TEMPLI ANTICHI.

PRIMI LAVORI DELLA DIGA AD ASSIUT.

noi occidentali diamo una tarda ricompensa al paese del Nilo col progettare ed eseguire delle opere che promettono di essere la salvezza del suo grande e famoso fiume, di farne un mezzo sicuro di rigenerazione dell'antico paese.

La prima opera pubblica di cui rimanga tradizione in Egitto fu un indigamento del Nilo. Senza dubbio quando Menes, il primo re dell'Egitto intero, costrusse il suo famoso *muro bianco,* divergendo il fiume, si trattava di una diga che doveva sostenere il livello delle acque per fornirne il Delta, bonificato da un'inutile palude ch'era prima. I sette rami del Nilo hanno l'aspetto di canali artificiali e dovunque si trovarono le traccie di antichi lavori. Menes viveva 4400 anni av. Cr. Sotto la XII dinastia, circa 2700 av. Cr., venne compiuta una grande opera idraulica, conducendo acque del Nilo, per mezzo di un canale che ancora esiste col nome di ahr Yusuf, al deserto Libico e aggiungendo così all'Egitto una nuova provincia. I serbatoi del Nilo ora in costruzione tendono egualmente ad irrigare in modo continuo l'Egitto colle acque dell'alto Nilo che scorrevano sinora inutilmente fino al Mediterraneo.

Negli antichissimi tempi vi erano certo delle barriere rocciose naturali sul Nilo che trattenevano la corrente, rendendo possibile l'irrigazione. Ma col corso dei secoli vennero demolite dalle acque stesse.

Le opere peraltro che ora si eseguiscono sono di gigantesca estensione e solidamente costruite in pietra e ferro per modo da trattenere un volume d'acqua assai più grande di quello che poteva occorrere nei tempi remoti. Se gli antichi Egiziani avessero dovuto eseguire le loro opere idrauliche in pietra, essi sapevano benissimo innalzare, trasportare e lavorare perfettamente delle masse maggiori di quelle che osiamo trattar noi. I loro templi, le piramidi, gli obelischi, i colossi richiesero abilità d'ingegneri per essere tagliati dalla roccia ed eretti. Ma essi non devono aver avuto necessità di co-

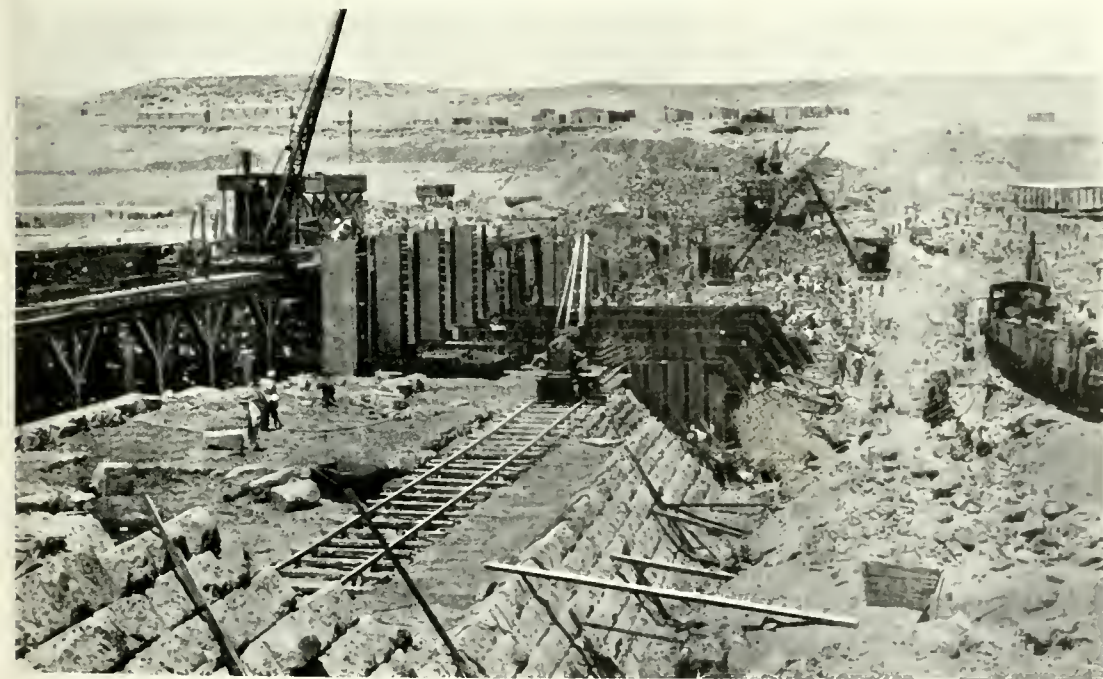
struire dighe in pietra, poichè quelle di cui ci rimangono traccie erano in terra, sufficienti per la loro destinazione: essi devono aver avuto anche un sistema di chiuse o saracinesche, ma non se ne trovò finora alcun disegno.

Prima di descrivere le opere, conviene dire alcunchè sull'origine del progetto. Si dice che Napoleone Bonaparte per primo suggerisse uno sbarramento del Nilo e potrebbe anche essere, dacchè egli aveva cognizioni tecniche e la sua vasta mente può aver osservato lo spreco d'acqua all'epoca dell'annuale innondazione. Ma egli si fermò troppo poco in Egitto e nulla si fece per quarant'anni. Mehemet-Alì fece venire ingegneri dalla Francia per studiare un razionale miglioramento dell'irrigazione trascurata dai Turchi. Questi ingegneri suggerirono diversi progetti basati sulla tradizione dell'idea napoleonica di uno sbarramento a valle del Cairo, per trattenere acque a vantaggio del Delta.

L'unico progetto fattibile — di Mougel Bey — incontrò il favore di Mehemet-Alì. Si trattava di una grande diga con chiuse, porte, ponti girevoli. Era annesso al progetto un sistema di forti per difendere il Cairo da nord, l'unica parte donde si possa temere un attacco.

Colla sua caratteristica energia Mehemet volle si eseguisse subito il progetto e migliaia di *fellah* vennero strappati alle loro abitazioni e posti all'opera, come forzati, non pagati e spesso neppur nutriti. Poco ne importava a quel despota: più di ventimila poveri schiavi erano periti nella costruzione del suo gran canale ad Alessandria: perchè non far uso di quello stesso materiale umano così poco costoso?

Quando cominciarono ad innalzarsi le dighe di fango del Nilo scavato da quelle povere mani, sorse la questione donde procurarsi la pietra. « Serviamoci di quegli inutili ammassi di materiale, le Piramidi » disse Mehemet-Alì. Fortunatamente gli ingegneri lo convinsero che s' poteva con minor costo cavar nuove pietre dalle colline Mokattum e così le Piramidi scamparono alla distruzione minacciata.

L'opera progrediva lentamente e non era finita quando morì Mehemet-Alì nel 1849. La fece proseguire il successore Ismail, e nel 1861 era termi-

COSTRUZIONE DELLA DIGA, COLLA MURATURA DELLE PARETI IN GHISA PER LE GALLERIE D'EFLUSSO E COI TELAI DELLE SARACINESCHE.

nata; gli ingegneri francesi però temevano di chiudere le porte della diga. Si trattava di applicare delle tavole di legno, manovrabile ciascuna a mano da parecchi uomini, per ognuna delle 120 aperture, e poteva esser difficile il toglierle in tempo nel caso di una rapida piena del fiume. Ma nel 1863 un giovane ardito ingegnere aveva fatto chiudere tutte le porte quando l'acqua crebbe per modo che tutta la diga venne smossa. Si aprirono precipitosamente le porte e non si ardì più rinchiuderle. Così si potevano trattenere solo pochi decimetri d'acqua: malgrado ciò, si tenne un corpo d'ingegneri per la manutenzione del costoso giocattolo e soldati a custodirlo dai forti: si erano spesi forse venticinque milioni di franchi! A poco a poco passò in dimenticanza, vennero le prodigalità d'Ismail, il fallimento dello Stato, la ribellione di Araby Pascià, la spedizione anglo-francese, che finì coll'occupazione del paese da parte degli Inglesi.

Risorse la questione. Lord Dufferin che, investito di grandi poteri, visitò l'Egitto nel 1882-83, suggerì di far venire degli ufficiali inglesi e degli ingegneri inglesi addetti alle irrigazioni nell'India, per stabilire su basi sicure l'irrigazione, dalla quale dipende la produzione del paese, la sua facoltà contributiva. I rapporti che mandò allora lord Dufferin sono memorabili: ne derivò la salvezza economica dell'Egitto, che fu trasformato in ogni campo dai funzionari speditivi dall'Inghilterra.

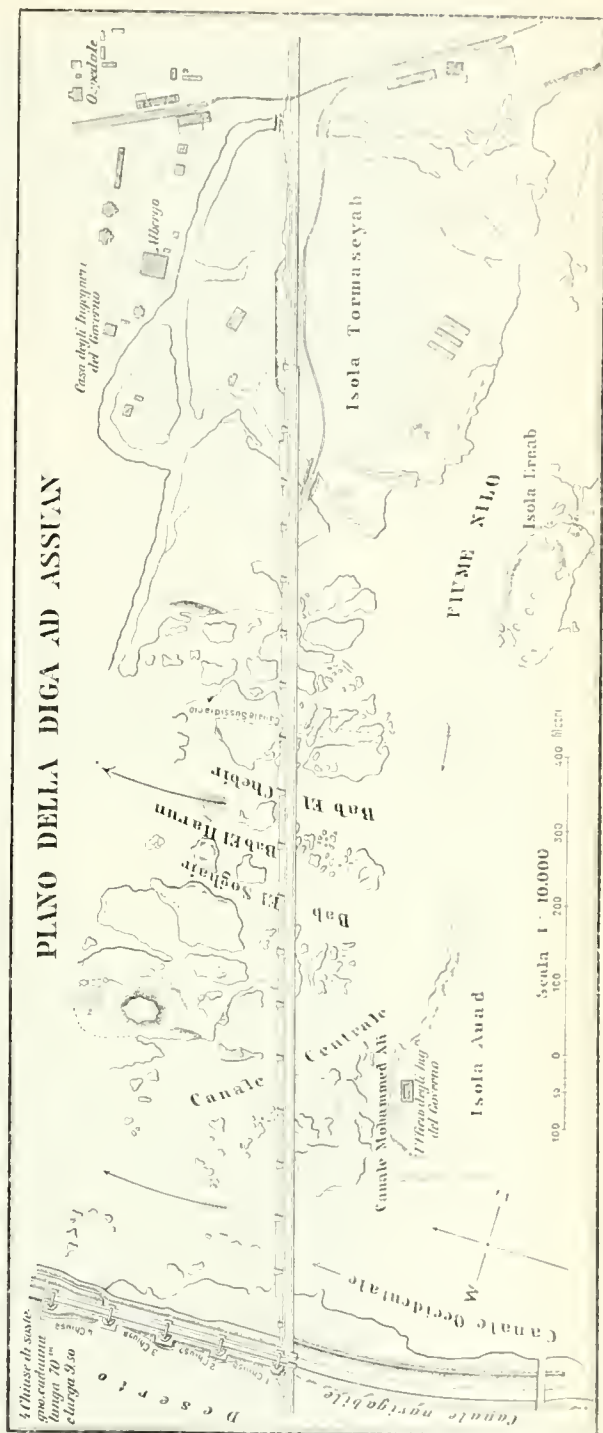
L'irrigazione è la linfa vitale del paese e tutto cominciò a migliorare sotto il sistema indiano. I nuovi ingegneri idraulici dell'India, ispirati ad economia, licenziarono coloro che avevano cura della diga, l'esaminarono e trovarono che non aveva quasi fondamenta. Vi fu un imprenditore che per circa dodici milioni di lire si assunse l'opera di sottomurazione e così la diga venne salvata e rende anche ora notevoli servizi.

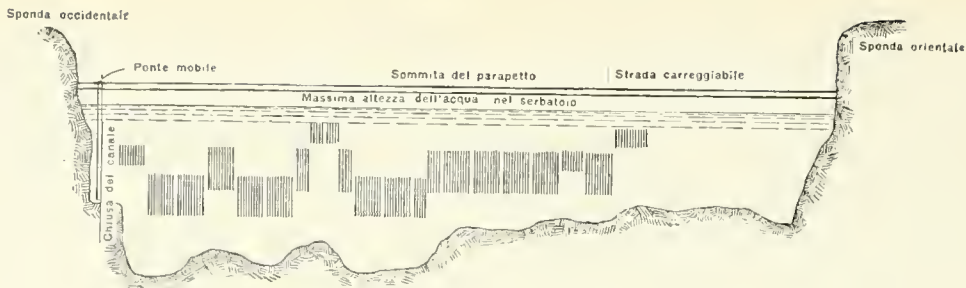
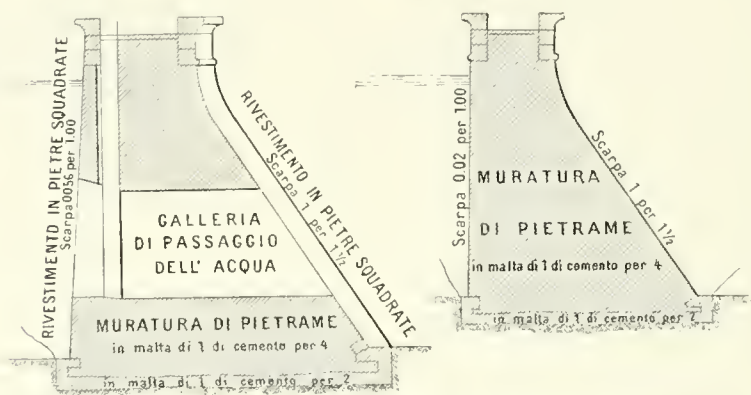
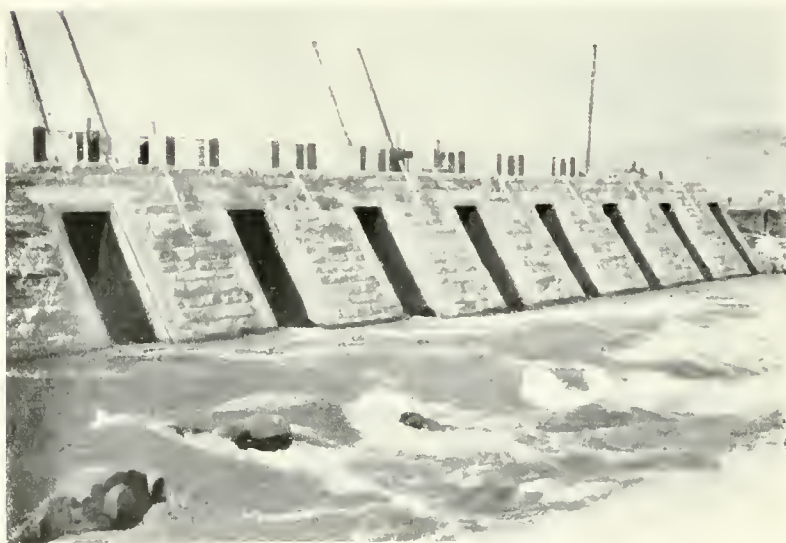
Il successo di questo lavoro, che utilmente restaurava una costruzione reputata prima quasi inutile, fece sorgere l'idea negli ingegneri di far qualche cosa di più per quell'assetato paese, estendendo l'opera all'Alto Egitto. Lord Cromer, il rappresentante dell'Inghilterra, diede carta bianca al distinto idraulico W. Willcocks per scegliere i luoghi più opportuni all'impianto di serbatoi e per progettare questi. Egli impiegò tre anni di lavoro al suo còmpito, quasi superiore alle forze umane, facendo si può dire tutto il lavoro da sè, percorrendo in ogni senso quelle inospitali regioni, prendendo livellazioni, per lo più col solo aiuto di un Nubiano. Ne risultarono sei o sette progetti, sottoposti al governatore, — due di essi specialmente raccomandati dal Willcocks in un magistrale rapporto « sull'irrigazione perenne in Egitto ». Ma la spesa era ingente e lo Stato Egiziano non aveva i mezzi per mettere in pratica alcuno di questi progetti, che così correvano rischio di essere posti a dormire, con grave disappunto del Governatore lord Cromer. Ma per buona sorte, avutane notizia alcuni capitalisti e costruttori inglesi, sir John Aird si presentò quale loro rappresentante a lord Cromer ed offerse di eseguire due dighe di sbarramento, oltre ai canali di navigazione e di irrigazione ed alle altre opere inerenti, nel termine di cinque anni, senza richiedere danari prima del compimento dei lavori. Anche di poi il pagamento poteva esser suddiviso in trenta rate annuali. Le condizioni vennero accettate. Non venivano presentate garanzie, ma non

ne venivano richieste nè alla Gran Bretagna, nè all'Egitto: si diede mano alla grande opera, che sarà assai probabilmente terminata molto prima dei cinque anni.

I lavori cominciarono nel 1899 ad Assuan presso la prima cateratta, ed anche ad Assiut, oltre 300 chilometri più a valle, dove deve essere posta la diga sussidiaria. In pochi mesi gli uomini impiegati salirono a 20000. Col completo sviluppo dei lavori la scena ad Assuan divenne tale da sfidare ogni descrizione; moltitudini di volonterosi lavoratori, ferrovie, locomotive, grandi gru a centinaia, sotto l'azzurro cielo ed il cocente sole d'Egitto. Il rumore dei picconi, lo sbuffare delle macchine a vapore, lo scoppio delle mine, l'incrociarsi di tante lingue, araba, inglese, italiana, greca, francese, e degli strani dialetti sudanesi e nubiani, danno un frastuono assordante che vince anche il rumore prodotto da ciò che rimane di cascata: Intorno intorno è una congerie di massi di granito fatti in pezzi dalla dinamite. Un' enorme diga di terra e pietre [1] trattiene il Nilo dall'invadere il posto dove i muratori lavorano lungo la linea della muraglia. Gigantesche gru sollevano immensi blocchi di granito, e dopo un giro li depongono ognuno sul proprio letto; vengono collocati in posto i telai di ferro colle scanalature che dovranno ricevere le saracinesche delle porte.

Fantastiche roccie granitiche limitano la vista verso sud, mentre a nord si distende un deserto sabbioso racchiuso tra due pareti di nuda arenaria; sulle rive del fiume sorgono boschetti di palme dattilifere. È veramente meravigliosa, dice un testimonio oculare, questa scena di indescrivibile bellezza nella lontananza, di titanica distruzione d'ogni linea naturale del paesaggio sul davanti della scena — un pandemonio presso un paradiso. Nelle fenditure ed anfrattuosità delle rupi granitiche che sorgono dalla condannata isola di File, si vedono ombre turchine, iridescenti; le vene quarzose e silicee brillano come diamanti e riflettono i raggi del sole traverso l'aria luminosa.

Willcocks scelse per diverse ragioni questo posto. È l'unico dove esista traverso al Nilo una barriera naturale di granito. Secondo il progetto originario una gran diga in granito avrebbe sbarrato trasver-

[1] Gli Arabi dicono *Sadd* o *Sudd* un impedimento, un ostacolo, una diga: colla stessa parola si denominano quelle masse di detriti vegetali che ingombrano il corso del Nilo nelle regioni equatoriali.

Lunghezza totale 1950 metri; numero delle gallerie di passaggio dell'acqua, 180, di cui 140 dell'area di 14 mq. e 40 di 7 mq. Totale area delle aperture, 2240 metri quad.

EZIONE TRASVERSALE DEL NILO, COLLA DISTRIBUZIONE SCHEMATICA DELLE APERTURE DELLA DIGA.

SEZIONI TRASVERSALI DELLA DIGA

APERTURE A BASSO LIVELLO, CON VISTA DELLE PORTE SPORGENTI IN ALTO DALLA MURAGLIA.

salmente la valle nel posto più ristretto, in modo da tener alzato il livello delle acque di 36 metri. Si avrebbe trattenuto così un'enorme massa d'acqua. Ma, seguendo il parere dell'ingegnere consulente sir Benjamim Baker, il governo egiziano ridusse a meno della metà la sopraelevazione che il livello d'acqua a monte della diga verrà ad avere in estate sull'attuale livello medio del Nilo. Le colline da una parte e dall'altra in questo posto si avvicinano maggiormente al fiume, distano tra loro da un chilometro e mezzo a due e mezzo circa. La grande diga in granito raggiunge queste alture e sbarra quindi effettivamente la valle. Al crescere delle acque, queste riempiranno la valle del Nilo a sud per circa 250 chilometri e sgraziatamente sommergeranno le fertili striscie di terreno lungo le rive e molte tombe ed antichi templi nella Nubia.

La minacciata sommersione dei templi, pei quali andava famosa l'isola niliaca di File, commosse gli archeologi ed anche gli artisti; da numerose società storiche ed accademie vennero formulate proteste: ma l'utilità dell'opera in riguardo alla rigenerazione economica dell'Egitto era tale da non potersi arrestare davanti ad un sentimento, pur apprezzabile, di rispetto per gli avanzi di una così remota civiltà. Per altro anche queste opposizioni influirono, e lo si disse, insieme ad altre ragioni costruttive e finanziarie, a far ribassare notevolmente, come si è detto, l'altezza dello sbarramento. L'aver così salvati dalla distruzione parecchi monumenti farà in parte perdonare dagli archeologi la distruzione di

SIR JOHN AIRD, BART. M. P., ASSUNTORE DEI LAVORI.

WILLIAM WILLCOCKS,
AUTORE DEI RILIEVI PEI SERBATOI.

altri, che verranno prima fotografati... e spogliati in ogni guisa.

La maggiore delle difficoltà incontrate dai costruttori fu quella di ottenere solide fondamenta nel letto, ove si trovò il granito in parte tenero o disgregato. Si dovettero ritagliar via queste parti non resistenti, queste falle del granito, riempiendolo con solida muratura in cemento. In questo lavoro di fondazione si dovette scendere circa 8 metri più giù di quanto si era stabilito nel progetto.

Una strada carreggiabile deve percorrere tutta la diga alla sua sommità per una lunghezza di quasi due chilometri. In alcuni punti eccede 45 metri di profondità dall'appoggio sulla solida piattaforma delle roccie sottostanti.

Sulla sponda occidentale viene scavato un canale di navigazione con quattro conche o chiuse di sostegno, che segnerà un progresso straordinario nelle comunicazioni e nel commercio egiziano tra nord e sud. Senza impedimento velieri e battelli a vapore potranno transitare tra l'Egitto e la Nubia. Prima si potevano rimorchiare i trasporti sopra le cateratte solo in tempo di piena del Nilo e si dovevano pagare 1250 franchi per far passare una « dahabieh » come si chiamano le grosse barche a vela speciali alla navigazione niliaca; quanto ai piroscafi non si poteva con sicurezza farli rimontare oltre le cateratte.

Come si disse, il lavoro avanza più rapidamente di quanto si era previsto.

OPERAI ITALIANI AL LAVORO.

Nel 1899 si attese principalmente ad un importante lavoro preparatorio, dal quale dipendeva in larga misura il buon esito del lavoro successivo, l'interclusione, con ture o dighe provvisorie (*sadd*), di tre dei cinque profondi canali che attraversano la linea della diga progettata. Era necessario eseguire queste interclusioni provvisorie prima che arrivasse la piena, aggiungendovi poi strati di sacchi di sabbia dopo che la piena si fosse arrestata. Si chiusero così per primi il Bab-el-Kebir (la gran porta), il Bab-el-Haroun ed il Bab-el-Soghair. A Nilo basso il precipitarsi delle acque traverso questi canali naturali è impetuoso. Chiudendosi queste vie successivamente, la corrente, nel passare da ciascuna delle rimaste aperte, divenne così turbinosa da portar via dei massi di roccia di parecchie tonnellate.

Attraverso queste aperture si eseguirono, prima della piena, dighe provvisorie di pietrame ad una altezza di circa 5 metri sul livello ordinario delle acque. Si gettarono dapprima grossi massi di roccia per formare scogliera, quindi pietre di minori dimensioni per riempire gli interstizi. La chiusura del Bab-el-Soghair presentò speciali difficoltà per la violenza delle acque e l'ingegnere incaricato del lavoro, Maurizio Fitzmaurice, vi riuscì con un ingegnoso espediente. Caricò due grandi carri da ferrovia con masse di pietre contenute in una rete di filo metallico: ognuna di queste masse pesava da due ad otto tonnellate ed il tutto era tenuto insieme da una fune d'acciaio: cadaun carro, col suo contenuto, pesava venticinque tonnellate. Vennero posate delle rotaie fino all'estremità dell'apertura ed i due carri vennero spinti insieme entro l'apertura da chiudersi, dove formarono una massa contro la quale si potè fare una gettata di pietrame. La quantità totale di materiale impiegato fu di oltre 40000 metri cubi. Quando il Nilo giunse all'altezza di piena, la diga provvisoria del Bab-el-Haroun dava ancora passaggio, ma alfine venne chiusa anch'essa.

I lavori progredirono rapidamente tanto alla diga che al canale di navigazione. Se all'elemento indigeno e delle vicine contrade africane spettò la più gran parte del lavoro grossolano da manovale, gli italiani pure lavorarono su vasta scala, specialmente quali abili tagliapietre e scalpellini nel lavoro di adattamento dei massi e di rivestimento della diga. Riferiamo con soddisfazione ai lettori dell'*Emporium* che, recatosi alla fine del 1901 a visitare il lavoro della diga ormai volgente al termine, sir John Aird, membro della Camera dei Comuni e capo dell' impresa assuntrice, gli venne presentato da quei lavoratori nostri connazionali un breve indirizzo, semplice e dignitoso, quale attestato di riconoscenza per la cura che l'impresa ebbe pei lavoratori. L'indirizzo portava ben 1200 firme ed il gentiluomo inglese lo ricevette con soddisfazione,

TAGLIO DEI BLOCCHI DI GRANITO.

accennando all' importanza della parte presa dagli italiani a quel grande lavoro, tale che vennero loro pagate in tante mercedi 270000 lire sterline, 6900000 lire! « Ebbi già altre volte » disse « occasione di veder lavorare egregiamente gli italiani, ma non avevo ancor avuto opportunità eguale a questa per convincermi dell'attitudine, energia e buona volontà che portano nel lavoro ». Pur troppo per questi operosi figli del nostro paese sta per cessare una fonte di onesto guadagno col compiersi di questa grande e benefica opera, alla quale hanno portato tanto contributo, sia pur sconosciuto e modesto contributo, di lavoro delle loro braccia.

Contemporaneamente ai lavori della grande diga di Assuan vennero intrapresi quelli di un secondo sbarramento, oltre trecento chilometri più a valle, ad Assiut: questa traversa sussidiaria ha per iscopo di trattenere le acque per alimentare l'antico canale Ibrahimieh ed anche nuovi canali a livello più elevato. La diga di Assiut è meno imponente di quella d'Assuan, ma abbraccia come quella tutto il fiume ed è pur chiamata ad esercitare un notevolissimo effetto nella rigenerazione dell'Egitto.

Si era dapprima progettato di costruire delle pile in muratura riunite da archi in conci di pietra. Ma si trovò che a questo genere di lavoro non erano adatti i lavoratori del paese, che era desiderabile poter impiegare; si cangiò pertanto tutto il piano, con ottimo risultato. Non vi erano qui solide roccie su cui fondarsi, ma dall'esperimento fattone, ristaurando la traversa presso il Cairo, si era appreso che con opportune costruzioni si poteva eseguire una buona fondazione anche su di un letto di sabbia. La fondazione consta di una platea mista di muratura e di gettata di cemento, estesa da riva a riva e deposta uniformemente a livello. La lar-

TRASPORTO A BRACCIA DI UN BLOCCO LAVORATO, DEL PESO DI TRE TONNELLATE.

ghezza è di metri 25 all'incirca e lo spessore di 3 metri. Il piano superiore della platea corrisponde approssimativamente al livello medio del letto. Delle pile vuote in ghisa, con giunti a tenuta d'acqua, vennero spinte ad una profondità di circa 4 metri sotto il fondo della platea in corrispondenza alle due faccie della medesima a monte ed a valle, per impedire le filtrazioni d'acqua sotto la fondazione. di fondazione al piano della strada carreggiabile. Si fece uso di pietra tratta dalle cave d'Issawieh, presso Sohag.

Venne costrutto all'incile del canale Ibrahimieh uno scaricatore o regolatore, delle stesse linee generali della diga. Avrà 9 aperture ed un sostegno di m. 8,50 di luce. Questo canale è uno dei più importanti dell'Egitto: alimenta il Bahr Yusuf e così

PORTE DURANTE LA COSTRUZIONE DELLA DIGA, FRONTE VERSO VALLE.

La soprastruttura viene eretta sopra questa platea e formerà, ad opera finita, una diga simile a quella stabilita dagli ingegneri francesi presso il Cairo. Vi saranno 111 aperture, coperte da archi sopportanti una carreggiata di metri 4,50 di larghezza. Colle saracinesche abbassate l'acqua in magra verrà sostenuta metri 3 a 3,50. Venne altresì praticata sulla sponda occidentale una chiusa di sostegno, larga circa 16 metri. La lunghezza totale della diga è di 820 metri e circa 12 metri l'altezza dalla platea l'acqua del Nilo è condotta al Fayum, rendendo possibile la vegetazione e portando i beneficî dell'acqua dolce a centinaia di villaggi lungo il suo corso. La dotazione d'acqua sarà accresciuta alla nuova diga, pur lasciandone per parecchi nuovi canali più elevati.

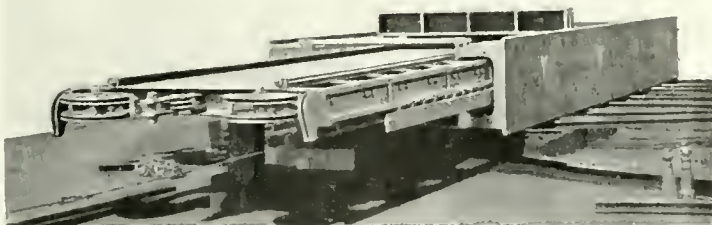
Nel 1900 si eseguì una diga provvisoria dalla riva orientale, racchiudente il posto per la fondazione di 14 aperture, circa un ottavo della lunghezza totale della diga. Si intraprese poi il lavoro

dalla sponda occidentale ed alla fine d'ottobre 1900, procedendo per sezioni, si era terminato il lavoro provvisorio, nonchè l'affondamento delle file in ghisa; successivamente si estrasse colle pompe l'acqua dagli spazi rinchiusi e si depose la platea di fondazione per quasi tutta la lunghezza, mancandone solo per un tratto di circa 20 metri. Nell'anno ora decorso si eseguirono anche parzialmente le pile e le arcate, per modo che il lavoro sarà probabilmente terminato un anno prima dell'epoca prevista, anche perchè venne favorito dalla poca elevazione delle piene del Nilo negli ultimi due anni. Nell'esecuzione dei lavori in terra ben 10000 manovali vennero impiegati. Entro il 1902 la diga di Assiut potrà funzionare, prima che sia pronto il grande serbatoio di Assuan, e potrà recare già un notevole beneficio.

Si è constatato che ogni dieci od undici anni avviene ciò che si dice un « basso » Nilo; il fiume non compie la sua crescita ordinaria. Nel 1898 si ebbe il « peggior » Nilo dei tempi moderni. Ciò dipende, per quanto si può sapere, da diverse cause operanti insieme. Per mancanza di pioggie equatoriali (come avviene talvolta anche nell'India), con successive stagioni secche, si produce un insolito accumularsi di detriti vegetali nei vari affluenti del Nilo sotto o verso l'equatore. Il cocente sole fa sviluppare nuove vegetazioni su quelle masse torbose: molti grossi corsi d'acqua ne sono arrestati, si spandono dal letto sulle pianure circostanti: gli alimentatori del Nilo vanno così a produrre vasti impaludamenti, dai quali l'acqua evapora senza invece scendere al Nilo.

I corsi principali defluiscono ancora, ma ristretti

MESSA IN OPERA DI UNA DELLE INTELAIATURE IN GHISA.

ed impediti da isole galleggianti di materie vegetali — il « sadd » degli indigeni. Questi ostacoli spesso si attaccano ad una delle rive e talvolta si estendono dall'una all'altra, formando delle specie di ponti di 2, 3, 4 metri di spessore, sotto i quali

UNA DELLE SARACINESCHE CORICATA.

scorre l'acqua e che possono reggere al peso d'un ippopotamo. Questi fatti si conobbero dopo la conquista del Sudan.

Le autorità anglo-egiziane mandarono sul posto delle cannoniere con un distaccamento di marinai che con molti sforzi riescirono a superare quegli ostacoli tagliandoli e liberando buona parte del corso del Nilo in quelle remote regioni. Nella prossima stagione si sperava poter liberare un tratto rimanente d'oltre 30 chilometri. Le piene del 1899 e del 1900, benchè migliori di quella del 1898, non erano ancora arrivate alla media di un « buon » Nilo: solo nell'anno ora scorso il vecchio Api, come era detto dagli Egiziani il dio Nilo, ritornò a far giudizio. Certo la carestia dei tempi di Giuseppe e le altre di cui rimane memoria sulle roccie istoriate d'Egitto, ebbero per causa una deficienza di pioggie equatoriali. In quei tempi le popolazioni morivano di fame a migliaia. Nel 1898-99, sotto l'energica direzione del maggior Brown e de' suoi dipendenti del servizio d' irrigazione, non una vittima si ebbe per la carestia in Egitto. Si praticarono remissioni di tributi, distribuzioni di grano per nutrizione e per semina; si lavorò accanitamente ad approfondir canali, a far nuove arginature, per modo da approfittare il più che fosse possibile dell'acqua. « Grazie a Dio » disse uno degli ufficiali « abbiamo potuto salvare il paese da un' imminente calamità e nessuno soffrì la fame in tutta l'estensione del territorio ».

VEDUTA GENERALE DELLA DIGA DI ASSUAN.

***

Ci rimane a dare qualche dettaglio sulla parte forse più importante nell'opera di regolare il deflusso del Nilo, cioè sul sistema di chiusure mobili degli sbarramenti e sul loro funzionamento.

Ritorniamo alla grande diga di Assuan. Costrutta

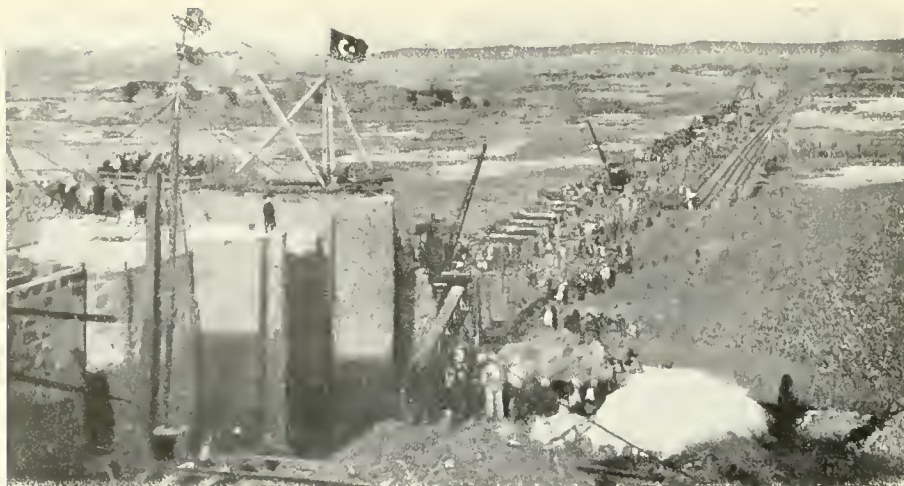
in muratura di pietrame con malta di cemento e rivestimento di pietre squadrate e grossamente lavorate, ha una larghezza di 7 metri alla sommità e di 24 alla base, con qualche variazione a seconda della profondità.

La massima profondità d'acqua in corrispondenza alla diga sarà di 28 m., con una sopraelevazione di 14 m. circa sul livello attuale in quel posto,

FACCIATA NORD DELLA DIGA AL PASSAGGIO BAB-EL-KEBIR.

per effetto della diga stessa. Il serbatoio che verrà così a formarsi tra i banchi rocciosi che limitano lateralmente la valle del fiume, si estenderà, come si è detto, per ben 250 chilometri a monte (verso sud) e potrà raccogliere in certe stagioni le acque eccedenti del Nilo, un'enorme massa di acqua valutata a 1.165.000.000 metri cubi! Per il deflusso sono praticate nella diga 180 aperture, coperte a volta; di esse 140 hanno una luce di circa 14 metri quadrati e 40 di soli 7 mq.

Due distinti problemi s'imponevano a coloro che idearono e progettarono la grande opera: l'uno relativo alla costruzione stessa della diga ed abbiamo visto come fu risolto; l'altro relativo alla regolazione dall'immenso volume d'acqua che dovrà passarvi traverso. In questo secondo problema si nascondevano difficoltà speciali, a vincere le quali occorsero lunghi ed accurati studi, nonchè visite alle principali opere di sistemazione dei corsi d'acqua in Francia, Germania ed Italia.

Una difficoltà speciale consisteva nella qualità dell'acqua del fiume in certe stagioni. Come si sa, il Nilo porta con sè in luglio, quando comincia la piena, enormi quantità di materie solide, tanto organiche che minerali, le quali, depositandosi poi, formano il famoso limo del Nilo, importante per gli agricoltori dell'Egitto quasi quanto l'acqua stessa, poichè costituisce un prezioso elemento fertilizzante per le loro terre.

VISITA DEL KHEDIVE AI LAVORI DI SBARRAMENTO.

Un requisito principale del problema era quindi che le disposizioni regolatrici delle acque fossero tali da permettere all'acqua di piena, accompagnata dal suo benefico limo, un deflusso assolutamente libero attraverso alla diga. Una traversa di sbarramento comune, dalla quale l'acqua « stramazza », sorpassandone la cresta, avrebbe opposto un ostacolo e prodotto il depositarsi del sedimento dietro la diga: il serbatoio avrebbe defraudato l'agricoltore della melma fertilizzante. Si doveva perciò ricorrere a chiusure che si aprissero liberamente dal fondo e permettessero il deflusso anche all'acqua più carica di materie sospese.

Dall'area totale delle aperture (circa 2200 mq.) si è calcolato debbano passare 13.800 metri cubi al minuto secondo ed un certo numero delle porte di chiusura avrebbe dovuto funzionare sotto un battente di 18 metri. Era una condizione quasi indispensabile che anche la più grande delle porte e pur sottoposta al maggior carico, potesse venir aperta e rinchiusa liberamente per mezzo di apparecchi a mano. Dopo accurato esame dei congegni meglio perfezionati che sieno usati in Europa, la scelta cadde su di un tipo di saracinesche inventato dal defunto sig. F. G. M. Stoney e che costruisce la casa Ransomes e Rapier di Londra e Ipswich.

Le 180 aperture sono disposte a quattro diversi livelli: la serie più bassa consta di 65 aperture e di 75 quella immediatamente superiore; a 90 delle aperture di queste due serie devono essere applicate le saracinesche Stoney, alle altre 50 delle semplici massiccie porte in ferro, dovendo essere manovrate solo quando siavi contro di esse un battente d'acqua relativamente basso. Trenta delle aperture della serie inferiore sono interamente contornate con un massiccio rivestimento in ghisa.

Le saracinesche di queste due serie inferiori hanno un' altezza di 7 m. per circa 2 di larghezza: il peso proprio delle più pesanti è di 14 tonnellate. Le altre due serie superiori di aperture, in numero di quaranta, saranno pure munite di saracinesche Stoney, della medesima larghezza, ma di metà altezza che le prime. Queste serviranno a regolare l'acqua quando il serbatoio è pieno.

Le chiusure Stoney si distinguono per la seguente particolarità, che tra la saracinesca e gli « stivi » o stipiti dell'intelaiatura in cui deve scorrere è interposta una serie di rulli liberi (« folli ») ad antifrizione (contro-sfregamento). È ben nota la difficoltà di manovrare grandi porte o paratoie sotto una considerevole pressione d'acqua, quando debbano muoversi contro una parete o guida rigida: la difficoltà si prova non solo nell'aprire, ma anche nel rinchiudere. Nella diga di Assuan, la pressione che verrà ad esercitarsi contro una chiusura della serie inferiore sorpasserà le 300 tonnellate. Tuttavia i rulli del sistema Stoney assicurano una tale li

bertà di movimento, che una qualunque di queste saracinesche, benchè non « equilibrata » (cioè non controbilanciata da un contrappeso), potrà essere sollevata da due uomini soli, coll'aiuto di un semplice arganello posto sulla sommità della diga: quanto alla discesa si effettuerà con sicurezza per la semplice azione del peso.

Potrà sembrare che l'interposizione dei rulli abbia a produrre un'eccessiva filtrazione d'acqua, il che avverrebbe senza un'altra assai semplice disposizione dello Stoney. I rulli sono collocati dal lato a valle della saracinesca: a monte invece, in ciascuno degli angoli verticali formati dalla faccia della medesima e dalle guide laterali, è appesa una sbarra tonda di ferro; la pressione stessa dell'acqua spingendo questa sbarra nell'angolo, assicura una buona tenuta. Le sbarre sono libere e si spostano insieme alla saracinesca.

Coll'uso alternato delle diverse aperture si potrà regolare il deflusso a seconda delle variazioni del fiume e dei bisogni dei distretti da irrigare. Il tratto di fiume tra la diga d'Assuan e quella d'Assiut costituirà una specie di serbatoio di servizio. Durante il tempo dell' « alto Nilo » che comincia in luglio, allorchè le acque sono cariche di materie solide, le chiuse vengono aperte interamente. Quando la piena comincia a diminuire, le acque divengono più limpide ed in dicembre si comincia a trattenere l'acqua eccedente, chiudendo mano mano le porte finchè il serbatoio sia pieno. Si lascia scorrere l'eccedenza d'acqua immagazzinata, quando viene richiesta, nei mesi d'aprile, maggio e giugno, distribuendola per mezzo di canali nel medio e nel basso Egitto.

Un ultimo dato servirà a far conoscere l'importanza dei lavori: per le porte delle dighe e per le chiuse di sostegno del canale d'irrigazione ad Assuan verranno impiegate 11000 tonnellate di materiali in ferro.

Ma non possiamo terminare senza un cenno della parte avuta in questi meravigliosi lavori dalla mano d'opera degli italiani. « Senza gli operai italiani non si sarebbe mai potuto eseguire la colossale opera », queste parole vennero pronunciate dal sotto-segretario di Stato inglese al dicastero egiziano dei Lavori Pubblici.

In qualche momento gli operai italiani raggiunsero il numero di 2000; sono italiani specialmente gli scalpellini. Esecutori incomparabili, ciò che è uscito dalle loro mani può competere coi più splendidi lavori dell'antica epoca egiziana. Sobrii, instancabili, intelligenti, non diedero mai luogo a lagnanze, è a loro che si deve il lavoro degli enormi blocchi di duro granito, a loro i magnifici e giganteschi architravi; sotto il sole ardente, in mezzo ad una conca formata da altissime roccie arroventate dal riverbero cocente dei raggi solari, essi lavorano giornate intiere, per mesi e mesi, con una temperatura di 40 a 43 centigradi all'ombra — figuratevi poi al sole! Essi guadagnano le 10 e

VISITA DEL KHEDIVE: ISPEZIONE DI UNA GRUE A VAPORE.

talvolta (raramente però) sino alle 15 lire al giorno; ma che vita! Il caldo è tale che i ferri di cui si servono devono ad ogni momento essere immersi nell'acqua per poterli tenere in mano. Muratori, minatori e scalpellini lavorano indefessamente, economizzando per mandare qualcosa alle loro famiglie in Italia; eppure poco o nulla risparmiano, perchè ogni provvigione in quei posti costa prezzi favolosi; la sete, l'arsura li obbliga a bere molta birra, assai cara, non potendo sopportare il vino: per cui partono dai cantieri sfiniti dal lavoro e con pochi quattrini in tasca. Il conte G. D'Aspremont, che ne scriveva la scorsa estate sul Bollettino della nostra Società Geografica, asseriva che l'Impresa guadagna milioni e milioni sull'opera degli Italiani. « Nessun'altra nazionalità, nè francese, nè inglese, nè greca, nè persino gli stessi Fellah, pure discendenti dagli Egiziani, che innalzarono le Piramidi, avrebbero potuto fare quello che hanno fatto gli Italiani. Eppure purtroppo i nostri connazionali non incontrano da parte dei loro padroni nè la riconoscenza, nè la generosità che meriterebbero ».

R. R.

ROTTURA DELLA DIGA PROVVISORIA DURANTE LA PIENA DEL 1900.

AFFRESCO NEL CASTELLO DI STENICO.

LUOGHI ROMITI: UN PITTORESCO VILLAGGIO DEL TRENTINO.

N buon prete, nato ad Arco nei primi anni del secolo XVI, Jacopo Vargnano, pievano di Lomaso nella valle delle Giudicarie anteriori, così descrive, in una epistola diretta al Madruzzo, che fu poi vescovo di Trento, la deliziosa vallata tridentina:

> dilecti templa Lomassi
> Ruraque collesque et piscosi flumina Dalli.
> Hic per te dulces licet excoluisse Camaenas,
> Et quandoque animum gravioribus applicuisse
> Intentum studiis. Per te mihi nosse latenteis
> Naturae causas datur et percurrere coelum.
> Ergo hic arbutia multo post tempore in umbra
> Vitabo aestivum sub iniquo sydere solem,
> Grata ubi vicinis spirat de vallibus aura,
> Ad sacros latices, ad sacri numina fontis,
> Suavius ubi Zephirus crepitantes percutit alnos,
> Invitans placidum jucundo murmure somnum.

La citazione è tolta da uno studio molto pregevole del signor Antonio Pranzelores intorno ad un altro poeta compatriota ed amico del prete Vargnano, il conte Niccolò d'Arco, che nacque nel 1479, ed è una delle più belle glorie del Trentino. E, poichè mi viene in taglio, rubo al signor Pranzelores anche la viva descrizione ch'egli fa delle Giudicarie anteriori, le quali, se oggi, tolta la parte percorsa dalla nuova strada carrozzabile, sono quasi del tutto dimenticate e romite, ai tempi del Vargnano e del d'Arco erano piene di vita feudale e animate dalla frequentatissima via del Durone:

« Quei luoghi conservano sempre il velo poetico delle età passate; romantici, tranquilli, dovunque olivi verdeggianti, sui quali non di rado s'erge un rudero di castello; spianate che poi si rompono in valloncelli, con casolari e chiesuole antichissime; boschetti di pini che contrastano col bianco delle nevi o dei ghiacciai in distanza; praterie avvivate dalle mucche.... insomma un grande quadro alla Segantini, che Dante avrebbe scolpito in una terzina, ma che altri non descriverebbe tanto facilmente ».

Le Giudicarie, le ridenti valli percorse dal Chiese e dal Sarca, comprendono sette pievi: Bono, Condino, Rendena, Tione, Banale, Bleggio, Lomaso.

A questi monti e a questi boschi s'inspirava, anche lontana e desiosa, la musa di Giuseppe Prati, il quale ebbe i suoi natali nelle Giudicarie:

> Nacqui sugli ermi piani
> Là della mia Dasindo,
> De' passeri montani
> Al canto mattinier.

Così nella poesia: *Al mio futuro biografo.* Ma, per fortuna, i biografi serii non s'affidano alle affermazioni dei poeti. Peggio poi quando i poeti parlano di sè stessi. Il Prati non nacque a Dasindo, ma a Campo, il 29 gennaio 1814, dal

signor Carlo Prati di Dasindo e dalla signora Francesca nata de Manfroni di Caldes Pieve di Malè, legittimi coniugi — come dice nella sua disadorna prosa la fede di battesimo, documento per i biografi assai più autorevole dei versi, per quanto belli, dei poeti, ai quali ogni licenza è permessa. Sentite, ad esempio, come lo stesso Prati descrive Comano, un angolo delle Giudicarie:

VEDUTA GENERALE DI STENICO.

> V'è del Sarca un tetro guado
> Nella gola d'un dirupo,
> Dove un dì s'udia non rado
> L'aspro mugolo del lupo
> E lo strido del falcone,
> Che calava dal burrone
> Gli uccelletti antelucani
> Sovra gli aceri a ghermir.

C'è da far scappare ogni fedel cristiano, non è vero? Ebbene, accanto al tetro guado, nella gola del dirupo, non s'ode nè il mugolo del lupo, nè lo strido del falcone, ma sì il tintinnio gradito del campanello, che chiama ai pranzi succolenti nell'albergo dei Bagni del bravo e simpatico signor Vianini. Comano è un luogo tranquillo, romito, che ha dinnanzi a sè una delle più pittoresche vallate del Trentino ed offre le passeggiate più amene ai malati, che ricorrono alle taumaturghe acque semitermali per impallidire i nasi erpetici bitorzoluti e guarire i bronchi catarrosi e avariati.

A circa quattro chilometri dai Bagni di Comano, sul dorso di un' erta collina, è adagiato il villaggio di Stenico, che è, quasi direi, la capitale di questa parte delle Giudicarie. Sovra i caratteristici tetti aguzzi di paglia del villaggio, domina, bruno ed austero come una barbuta medievale, il castello, un dì residenza estiva del vescovo di Trento, e sede della giudicatura criminale, che diede appunto a queste valli il nome di Giudicarie.

Una strada erta e sassosa conduce al villaggio, di poco più di novecento abitanti, sede dell' I. R.

Giudizio distrettuale. Anche Stenico vanta i suoi uomini illustri: un Martino, maestro e dottore d'arte grammatica, sul principio del secolo XIV, ed un poeta di nome Clavigero, al quale il sullodato conte Niccolò d'Arco indirizzava i suoi versi:

> Musae, *Clavigero* meo Poetae
> Vellem paucula verba nuntiare,
> Ut se ferat ad suum sodalem,
> Montanas Stenici domos relinquens.

Ma se il Clavigero era veramente poeta, doveva lasciare a malincuore le case montane di Stenico, dalle scalette esterne, dai pittoreschi ballatoi, dagli alti tetti di paglia, che formano veramente la gioia dell'artista.

Un po' fuori dal paese, sulla strada che conduce a Tione, tre stupende cascate spumeggiano fra le roccie, mentre allo sguardo s'offre il panorama meraviglioso della vallata e, in fondo, tra i glauchi vapori della lontananza, delle Giudicarie esteriori. Il castello di Stenico, collocato sulla punta della roccia, appare decorativamente fantastico, come certi disegni di Gustavo Dorè. Vi si giunge in breve dalla piazza del paese.

Il castello, nonostante le profanazioni moderne a cui andò soggetto, conserva ancora al di fuori il suo minaccioso e catteristico aspetto, la impronta originale dell'età di mezzo. Si entra in un primo cortile assai pittoresco, ad onta di certe mastodontiche insegne, con relativa aquila bicipite, che ci avvertono come nelle buie stanze a terreno stieno amministrando la giustizia i giudici di Sua Maestà imperiale, reale e apostolica. Nel secondo cortile, a mano destra, sulla porta che conduce alle scale, è infissa una scultura con due scudi allacciati da un nastro e con la scritta:

CASOLARI A STENICO.

> A Domino factum est
> Johannes Antistes Triden
> tinus fieri f. MCCCCLXXVII.

L'autore adunque dei ristauri o del rifacimento del castello nel 1477 è Giovanni IV Hinderbach,

vescovo di Trento (1465-1485). Dovè trattarsi di un semplice ristauro, perchè le origini del castello si perdono nelle solite tenebre del tempo, essendosi trovata nientemeno che un'iscrizione romana, e il suo nome appare nei più antichi documenti della chiesa tridentina, come la sede dei capitani del principe vescovo di Trento, che aveva potestà sulle Giudicarie. Ma quando quelle valli furono insanguinate dal furore delle fazioni e i Signori d'Arco e di Lodrone, prepotenti e tirannici, cercavano di estendere sempre più il loro dominio, il vescovo Alberto, sentendo forse che il potere episcopale non era troppo bene affidato ai capitani, investì nel 1163 il castello di Stenico a un Bozzone, il quale giurò per sè e per i suoi eredi di esercitare il dominio a nome e per autorità dei principi vescovi di Trento.

UN CASOLARE A STENICO.

Di Bozzone si ricordano il figlio Alberto e il nipote Pellegrino, ma poi di questa casa non si trova più traccia nei documenti, e il castello di Stenico divenne la preda del più forte, che sapeva tenersi in possesso o per autorità dei vescovi di Trento o

de' conti del Tirolo, secondo che prevaleva o l'una o l'altra parte.

« Ristabilito e assodato il potere dei vescovi nel

UN CASOLARE A STENICO.

principato di Trento — continua il Perini nella sua *Statistica del Trentino* (pag. 523-524, P. II) — cercarono essi di rivendicare tutto ciò che poterono del loro diretto dominio nelle valli delle Giudicarie e tennero quel governo a mezzo di capitani, che di regola avrebbero dovuto risiedere nel castello di Stenico, ma per uso non v'era che un luogotenente ed il capitano risiedeva nel consiglio di Trento. Il luogotenente aveva l'inquisizione in tutte le cause criminali e trasmetteva gli atti al capitano in Trento, il quale col consiglio del principe faceva sentenza, che veniva poi pubblicata dal luogotenente. Il luogotenente era istanza d'appello per le sentenze dei

vicarii di Tione e di Storo. Il vicario di Stenico era un giudice per le cause civili degli abitanti delle tre pievi di Lomaso, Bleggio e Banale ».

Ora nel vecchio castello di Stenico spira il gelido soffio della desolazione. Alcune stanze, un dì romorose di lieti convegni e tutte istoriate di mirabili dipinti, di fiori, di putti, di medaglioni con busti di donne e scene di tornei, furono barbaramente deturpate, tramezzate, imbiancate e trasformate nelle prigioni del distretto giudiziario. Nelle splendide sale, che albergarono tante persone e tante cure diverse, ora di sovrane magnificenze, or di cavallereschi, or di scienziati studi, entrano il vento e la pioggia dalle graziose finestre a bifora, guaste e rovinate, più che dal tempo, dalle ingiurie degli uomini. In una vasta sala, dove il vescovo, circondato dalla sua corte, riceveva gli omaggi di fedeltà, conferiva o confermava investiture, c'è l'avanzo di un affresco, probabilmente della fine del Quattrocento, che ha di largo metri 2 e 60 centimetri, essendo alto 2

CORTILE NEL CASTELLO DI STENICO.

metri e centimetri 20. Entro ad una cornice è figurato San Vigilio, vestito da vescovo, che tiene in una mano il pastorale e con l'altra benedice un guerriero, che gli sta d'accanto. Un altro vescovo,

CASTELLO DI STENICO.

con il pastorale e con un libro, sta al destro lato del santo. A traverso i crudeli guasti del tempo si scorge in tutta la pittura una dignità e grandezza, non inferiore ai primari pittori di quel felice Quattrocento. Sotto il dipinto si possono appena rilevare queste parole quasi smarrite:

. . . ÀVR . . . 24 VICTA JACET PIETAS . JACOB .

E più sotto:

. . . . SCTS VIGILIUS EPIS . ACCEPIT . . . .

. . . . DIPINXIT ANNO D. . . . .

L'ingegnere Da Lisca, che sul castello di Stenico scrisse nell'*Alto Adige* di Trento (17 agosto 1900) un dotto e curioso articolo, fa poi della chiesetta del castello questa interessante descrizione:

« È un ambiente di piccole proporzioni, orientato a mattina, di pianta rettangolare, ricoperto da

CASOLARE A STENICO.

due vôlte a crociera, munite di nervature e illuminato da mezzodì con due finestre lunghe e strette a doppia strombatura. Si tratta dunque di un piccolo oratorio costrutto in quello stile, che dominò nell'Italia superiore dopo il Mille, chiamato romano o altrimenti detto lombardo. Si accede alla chiesetta da un sottoportico ricoperto anche da un vôlto a crociera, ma senza nervature, i cui peducci poggiano sopra rozzissimi capitelli, che si potrebbero definire tronchi di piramide capovolti, dei quali uno presenta al disotto una mano quasi a sostenerlo. La porticella della chiesa è stretta, contornata di pietra e offre superiormente scolpita una rozza croce a braccia eguali. A sinistra della porta si apriva una finestra archiacuta, nella quale il concio di chiave presenta una rozza mano benedicente. Ora la chiesetta è ricoperta di intonaco e imbiancata, ma non sarebbe meraviglia se qualche saggio, praticato qua e là, mostrasse, al disotto dell'intonaco, traccie di antichi dipinti; così come ora si trova, mi pare manchino gli elementi architettonici e decorativi per poterne precisare l'epoca di costruzione, che si potrebbe far risalire alla fine del secolo XIV. Ma l'oratorio del castello non è tanto importante per sè stesso, quanto per i tre ben conservati plutei che vi si contengono. L'unico altare è formato da una grossa e grande pietra rossa, limitata da un listello e da una guscia molto inclinata; tale pietra è sostenuta da un dado in muratura, rivestito dei preziosi plutei. Quello che sta davanti misura circa cm. 80×90 e porta nella parte superiore un loculo o incassatura, ove doveano esser collocate le Reliquie dei Santi per la celebrazione della Messa — gli altri due misurano circa cm. 70×85 e 70×62. Il pluteo di fronte e quello a sinistra, presentano rose a raggio e a girandola e gigli di viti in due riquadri e corniciati da fascie, dove vimini, che vanno a formar tanti cerchi susseguentisi, racchiudono foglie di vite e grappoli di uva. L'altro pluteo a destra contiene due rettangoli ripieni di un reticolato, contornati con fascie a motivi di girate di foglie. Il genere abbastanza legato della composizione, la timidità dell'oggetto, i grappoli di uva e le foglie racchiuse in un listello girato a mo' di

CASOLARI A STENICO.

cerchio, mi persuadono di assegnar questi plutei al cadere del secolo VIII o al secolo IX, e di ritenerli quindi opera di quegli artisti italiani, che avevano incominciato ad apprender i primi elementi dell'arte da quegli immigrati greci, che lavoravano fra noi nella prima metà del secolo VIII, quando l'arte italiana era quasi spenta, per non dir spenta del tutto. Che tali plutei, o parapetti che dir si voglia, di cancelli presbiteriali fossero appartenenti alla chiesetta del Castello, non è possibile ammetterlo date le proporzioni del sacro recinto e il luogo ed il modo dove sono collocati; essi devono essere stati importati da qualche basilica ora certamente distrutta, ma della quale si potrebbero rinvenire avanzi preziosi, quali porzioni di ciborio, di ambone, di pilastrini; anzi io stesso, passeggiando qui nei dintorni, ho rinvenuto un pilastrino della stessa epoca, dello stesso stile e dello stesso scalpello, murato nella parete esterna a sera della vicina chiesa di Premione. Tali lavori sono dunque

LOGGIA NEL CASTELLO DI STENICO.

molto importanti e degni di essere religiosamente conservati non solo per la rarità, per lo stato di conservazione, per l'alto medioevo a cui devono riferirsi, ma perchè sono anche testimonio che l'arte nostra della fine del secolo VIII e del secolo IX si manifesta nelle barbare sculture di stile italo-bizantino con eguale fisonomia da Capua a Milano, da Roma a Pola e in tutta l'italica penisola, fino a questi ultimi lembi del nostro bel paese ».

Dopo aver visitata la chiesetta si ritorna al Castello a rivedere le stanze desolate, divenute prigione dei ladruncoli della valle. Se l'arte ci ha perduto, la carità ci ha guadagnato. Qual differenza tra le prigioni odierne e quelle antiche di Sua Altezza il Principe vescovo di Trento! Si scende in certi sotterranei umidi, profondi, muti, in certi antri senza aria nè luce, *dove di Stato gemeano i prigionieri,* per dirla col vecchio libretto d'opera, e se ne esce, anche adesso, con un senso di sgomento e terrore. In paragone, i tanto calunniati Pozzi di Venezia, sembrano confortevoli appartamentini fabbricati dopo uno sciopero, per i membri di una società operaia cooperativa. Si lasciano le vecchie mura merlate, intorno a cui aleggiano paurose leggende, e si guarda al basso i tetti acuminati ricoperti di paglia del pittoresco villaggio di Stenico, da cui salgono le allegre voci della vita, le grida festose dei reduci dal lavoro, il muggito dei buoi, il canto dei galli, che si rispondono di casa in casa, i colpi lenti, argentini dei martelli sulle incudini. In fondo la stretta delle gole giudicariesi, i villaggi sparsi sui pendii, e tutto intorno le montagne, che infondono nei corpi il vigore e la bontà nello spirito.

NELLA.

(Fotografie di E. Galvani).

VEDUTA GENERALE DEL LUOGO.

MISCELLANEA.

Esposizioni e Concorsi.

Alla fine di febbraio s'apre a Bruxelles il *IX Salon de la Libre Estétique* con parecchie opere originali del fu Toulouse-Lautrec e una serie di notevoli dipinti di Willy Schlobach, che dal 1890 si asteneva dall'esporre. Tra gli invitati troviamo nomi di artisti del Belgio, della Francia, dell'Inghilterra, d'Olanda, di Germania, della Spagna, della Russia, della Svezia, della Norvegia, della Grecia — non un nome italiano!

⁂ Nel Grand-Palais dell'avenue d'Antin, avrà luogo dal 20 febbraio al 12 marzo la decima esposizione dei *Pittori Orientalisti francesi*, con pitture e sculture dei paesi d'Oriente, dell'Estremo Oriente, della Spagna, della Grecia e dell'Italia. Vi sarà pure una esposizione delle opere del pittore Marius Perrat, morto l'anno scorso a Giava.

⁂ Per gli amatori di giapponismo c'è stata a Parigi dal 27 gennaio al 1° febbraio la vendita di una collezione celebre, che li tenne in orgasmo, quella del signor Hayashi. È nota la collezione dei bronzi di Enrico Cernuschi, questo singolare tipo di " giovin signore " milanese, eroe delle Cinque Giornate e della difesa di Roma nel '49 contro le truppe francesi ed esule in Francia, ove si è segnalato per talento economico e finanziario e, dopo l'instaurazione della repubblica del 4 settembre, presa la cittadinanza francese, lasciò, morendo, la sua ricca raccolta di bronzi dell'Estremo Oriente alla città di Parigi. Egli, sotto questo riguardo, fu un precursore; vent'anni addietro chi apprezzava i capolavori dell'arte orientale? Oggi invece se ne trova un po' dappertutto, al Louvre, al Museo d'Ennery di cui s'aspetta l'inaugurazione, e presso gli amatori privati, presso i quali i nomi dei maestri giapponesi: Korin, Ritsuô per le lacche; Kenzan, Ninsei per la ceramica; Moronobu, Utamaro, Koksai ed altri per le pitture e le incisioni colorate, non sono più nomi incogniti.

Tra i compratori della collezione Hayashi, si distinsero il Museo del Louvre, quello delle Arti decorative, quello di Amburgo, il conte Camondo, Aynard, Koeklin, ecc.

⁂ La *Revue Blanche* ha promossa una esposizione di pittura e di disegni di un antico maestro francese, Francesco Vernay, quasi sconosciuto. Il Vernay è di quella scuola lionese della metà dello scorso secolo, che fece dell'impressionismo senza conoscere il movimento impressionista, per la semplice ragione che lo precedette. Vernay, Baran, Ravier e altri forti temperamenti d'artisti vi eccellono, benchè non abbiano avuto celebrità.

⁂ A Budapest nel Salone Nazionale si è aperta l'esposizione dei quadri del grande pittore ungherese Michele Zichy. Alla solenne apertura presero parte il ministro del culto e della pubblica istruzione, il direttore del museo nazionale, i membri della famiglia Zichy e molti curiosi.

Scrive un ammiratore:

A Dorè ed a Goya si deve pensare ammirando la bella esposizione Zichy. Il grande pittore ungherese ha preso molto dalle scuole e dai pittori francesi e spagnuoli. Come Dorè, anche egli è guidato dalla fantasia e non dalle piccole osservazioni particolari. Spazio e tempo vola sopra di lui e si precipita sull'ali dello spirito acciocchè s'apra innanzi a lui il paradiso e l'inferno, l'impressione del fantasma ed i sogni, la volta del cielo ed il mondo di là, la vita terrena ed il regno dell'idealismo, e possa vedere e disegnare. Come Dorè, anch'egli cercò tutto questo nei libri, poichè quelli gli danno la vaghezza per poter cercare lontano dalla sua patria, nell'immaginativa il regno dei poeti, e tradurre nella sua lingua i suoi sentimenti. Ma come presso Goya, anche presso Zichy la fantasia è satirica. Una burla diabolica si trova sulle sue labbra, che insegnano, spiegano e raccontano. Come Goya, anche egli è il poeta del patire, dei tentativi, dell'orrore e del cimitero.

Pure è tutt'altro, che Dorè e Goya; come artista e disegnatore è più grande di Dorè, le cui forme, l'ordine delle *mises en scène*, è così monotono, che neanche una immaginativa fresca e sentimentale può supplire. Il disegno, la sicura tecnica, la ricchezza delle forme, l'osservazione di Zichy supera molto quella del Dorè.

Ma differisce molto anche da Goya.

Goya ha un animo feroce e passionato e la sua fantasia domina nel regno del fantasma. Non ha nessuna figura mite. I suoi quadri grandi sono le baccanti e nei suoi disegni vuole ribellare, eccitare, offendere e percuotere. In Michele Zichy sugli elementi offensivi e sulla burla satirica regna la quiete filosofica. Egli vuole insegnare e non ribellare, comunicare e non mettere in dubbio.

Varie.

Si continuano gli scavi sul posto dell'antica Cartagine con qualche successo, perchè ultimamente vennero scoperte parecchie statue e altri frammenti dell'arte antica; tra le altre, una statua di Adriano in costume militare, una statua colossale che rappresenta Giove seduto, altra statua di un imperatore e parecchi busti, tra i quali quello di Faustina.

⁂ Della geniale e compianta pittrice di bambini, Kate Greenaway, della quale parlammo nel numero di gennaio, s'è ora aperta a Londra una esposizione di schizzi e di disegni nelle sale della *Fine Art Society*.

⁂ A Chieti, il prof. Edoardo Coli ha tenuto una conferenza sullo « Stile Liberty e l'arte nova », nella quale ha reso giustizia ai critici ed agli artisti italiani ed anche all'*Emporium*, che ha tanto contribuito, dal '95 in poi, a far conoscere in Italia le tendenze, le scuole e i sommi maestri dell'arte nova.

Necrologio.

T. SIDNEY COOPER.

Il 7 febbraio dell'anno corrente è morto il pittore **Tommaso Sidney Cooper**, che per la sua longeva operosità dai fogli inglesi è chiamato il " Tiziano inglese ,, od anche il " Decano della R. Accademia ,,. Era nato nel 1803 a Canterbury e visse quindi come Tiziano 99 anni. Dalla sua prima giovinezza sino all'ultimo anno di sua vita egli lavorò colla matita e col pennello con una energia che mai venne meno, e con un entusiasmo che non scemò col tempo. Fino all'ultimo serbò lucida e fresca la mente e pronta la memoria: soleva parlare dettagliatamente del meraviglioso spettacolo che si presentò a' suoi occhi di fanciullo coll'apparizone della grande cometa del 1811; ricordava lo spavento del popolo e l'eccitamento generale, che si calmò solamente col ritorno delle truppe, dopo Waterloo.

Non ebbe una fanciullezza fortunata; mentr'era bambino, suo padre abbandonò la moglie e la famiglia, lasciandoli nella più squallida miseria.

Il fanciullo lavorava allora presso un costruttore di carrozze: ma non perdeva nessuna occasione per fare schizzi del paese e dei dintorni. Trovato a disegnare da Doyle, il pittore di scene del teatro locale, venne da lui incoraggiato ed istruito, e in poco tempo diè ottimi saggi, profittandone in modo da potersi mettere a dipingere e a fare ritratti.

John Martin gli diede qualche aiuto, e indi Sir Tommaso Lawrence, presidente dell'Accademia Reale, lo accolse per nove mesi nelle scuole dell'Accademia. Dopo altri indefessi studi, il Cooper si recò all'estero; a Bruxelles, prese moglie; al suo ritorno in Inghilterra espose i suoi primi dipinti in Londra. Sono ben trecento e quaranta i quadri ad olio che nella lunga vita, d'allora in poi, il Cooper mandò alle esposizioni di Londra.

Nel 1845 Sidney Cooper venne eletto socio della Reale Accademia; abilissimo nel paesaggio, la regina Vittoria e il principe Alberto l'assunsero quale ritrattista delle loro favorite vaccine, dipinti nei quali riusciva insuperabile. Quando, nel 1897, fu invitato ad esporre qualche quadro, eseguito negli ultimi dieci anni, all'esposizione di Bruxelles, protestò di non averne alcuno presso di sè. Ma, insistentemente pregato, egli ne dipinse uno, che sembrava lavoro di molte settimane e il quale, esposto nella sezione inglese, riempì di ammirazione gli stranieri, che non volevano credere fosse l'opera di un vecchio di 94 anni.

Cooper dipingeva sovente nella sua casa di città; ma più spesso a Canterbury, ove costrusse e dotò una galleria con scuola d'arte, presso alla casa medesima dov'era nato. Tra i numerosi suoi paesaggi, se ne ricordano alcuni di soggetto storico; i suoi quadri erano comperati ad alto prezzo.

*** Il 12 febbraio è morto a Londra lord **Dufferin**, ch'era da qualche tempo infermo.

Lodovico Dufferin, conte di Blackwood, era nato nel 1836, da Lady Elena Dufferin, e dal capitano di marina Price Blackwood, creato poi barone Dufferin.

Creato pari nel 1850, entrò nella Camera dei lordi, ove prese parte tra il partito liberale. La sua carriera politica ebbe un rapido progresso. Nel 1864 lord Dufferin è sottosegretario di Stato per l'India, nel 1866 sottosegretario per la guerra, nel 1868 cancelliere per il ducato di Lancastro.

Dopo essere stato mandato dal governo inglese in Siria, nel 1872 fu nominato governatore generale del Canadà, dove trovò subito pari difficoltà, perchè le provincie, che si erano accordate per il nuovo stato di cose nel Canadà, lo accusarono di avere rotto i patti. Lord Dufferin ricondusse la calma negli spiriti.

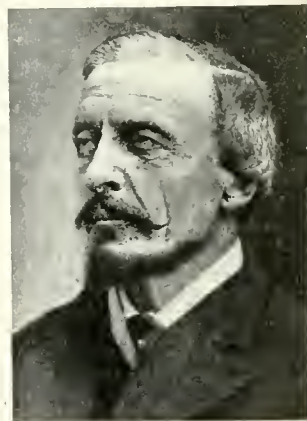
Nel 1879 Beaconsfield lo richiama dal Canadà e lo manda ambasciatore a Pietroburgo. Lord Dufferin rimane nella capitale russa fino al 1883, nel quale anno passa a Costantinopoli. Dopo la battaglia di Tell-el-Kebir lo troviamo incaricato di una missione diplomatica in Egitto.

L'energico uomo politico riorganizzò il paese, senza preoccuparsi minimamente di quanto poteva opporre il sultano.

Nel 1884 lord Dufferin abbandonò Costantinopoli per assumere l'ufficio di vice-re delle Indie, lasciato da lord Ripon. La sua infaticabile attività ebbe occasione di manifestarsi sopra tutto nella spedizione di Birmania, della quale egli fece i preparativi.

Il clima ardente delle Indie non si confaceva alla sua salute, e già stanco di una vita di febbrile attività, lord Dufferin domandava di sciogliere un suo voto, ed essere inviato ambasciatore in Italia, il dolce paese ove egli era nato ed al quale l'aveva sempre incatenato un legame spirituale di ricordi, di aspirazioni, di desiderii. Come in molti uomini politici inglesi, c'era in lui la stoffa dello scrittore, dell'artista, e più e più volte nel suo soggiorno fra noi, durante il quale la sua casa fu magnifica di ospitalità, e rappresentò realmente un centro di vita romana, soleva dire a' suoi amici che gli anni qui trascorsi rappresentavano il periodo a lui maggiormente gradito dell'esistenza.

LORD DUFFERIN.

*** **Clemence = Auguste Royer,** nata a Nantes il 30 aprile 1830, e morta il 4 febbraio a Neuilly, nel quieto ritiro fondato dagli editori

fratelli Gallignani, fu una delle più forti intelligenze dei nostri tempi.

Di famiglia cattolica e realista, passò gran parte della sua fanciullezza all'estero e ritornò poi in Francia a compiere la sua educazione al Sacro Cuore. Ma dell'educazione religiosa ella conservò soltanto il fervore sacro con cui attese alla scienza, divenuta sua unica religione.

Giovanetta, pubblicò alcune poesie nelle riviste che passarono inosservate; ma non doveva segnalarsi come poetessa, bensì come scienziata.

Verso il 1850 partì per l'Inghilterra, dove si fermò qualche anno, perfezionandosi in quella lingua; indi si ritirò in Isvizzera per darsi completamente a' suoi prediletti studii di filosofia e di scienze naturali.

Nel 1859 aprì a Losanna un corso di logica per le donne e arditamente vi sostenne le novissime teorie dell'evoluzione del Lamark e del Darwin. Poi aperse un completo corso di filosofia per le sue uditrici e ripetè, acclamata, le sue lezioni in parecchie città della Svizzera e della Francia. La prima di queste lezioni fu anzi pubblicata col titolo: *Introduzione alla filosofia*.

Fu allora ch'ella conobbe il celebre economista Pascal Duprat ed incominciò a scrivere pel suo *Nouvel Economiste*. Pure nelle materie economiche doveva segnalarsi.

Nel 1860 il governo del Canton di Vaud avendo bandito un concorso sul tema: *Teoria dell'imposta*, Clemence Royer presentò una memoria intitolata: *La teoria dell'imposta e la decima sociale* e divise il premio con Proudhon, che aveva appena allora negato, in uno dei suoi originali, stranissimi libri,.... l'intelligenza delle donne.

Il fatto destò grande scalpore e grande ammirazione e d'allora in poi Clemence Royer fu nota anche al gran pubblico.

Quella memoria veniva pubblicata nel 1862 in 2 vol. in 8°; già nel 1861 aveva sollevato rumore con altro opuscolo: *Ciò che dev'essere una chiesa nazionale in una repubblica*.

Ma il titolo principale di Clemence Royer all'ammirazione dei dotti, fu la traduzione della poderosa opera di Carlo Darwin, *L'Origine delle specie*, ch'ella sapientemente ed acutamente annotò e cui prepose una introduzione nella quale con arditissimo concepimento segnalava già le conseguenze delle teorie del naturalista inglese. Fu lei che fece conoscere Darwin in Francia, il che vuol dire lo fece conoscere al mondo intero, poichè sulle traduzioni francesi sono fatte le versioni o i sunti che si divulgano tra il gran pubblico in altre lingue.

CLEMENCE ROYER.

Molte sono le pubblicazioni della infaticabile scrittrice. Scrisse anche un romanzo: *Les jumeaux d'Hellas* in 2 vol. (1864) e un altro *La jeunesse d'un revolté* (1869) che fu pubblicato nel *Citoyen*. Le sue personali idee filosofiche sviluppò nell'*Origine dell'uomo e della Società* e negli articoli che pubblicò nella *Revue Moderne*, nella *Philosophie Positive*, nella *Presse*, nel *Temps*, nella *Revue d'Anthropologie*, nel *Journal des Economistes*. Nel 1874 intraprese numerose conferenze sulle scienze naturali e filosofiche, che ebbero grande successo.

MADAMA RATTAZZI.

La vastità de' suoi studi e delle sue cognizioni appare dal semplice elenco delle ulteriori sue pubblicazioni: *I riti funebri nelle epoche preistoriche*, *Sull'avvenire di Torino*, *sul taglio dell'istmo americano*, *il lago di Parigi* (saggio di geologia dell'epoca quaternaria), *Zoroastro, i suoi tempi e la sua dottrina*. *Le fasi sociali delle Nazioni*, *Il Bene e la legge morale*; sino all'ultima sua opera monumentale: *La constitution du Monde*, a cui lavorava da 25 anni.

Il Governo francese l'ha insignita della Legion d'Onore — primo caso di sì alta distinzione data ad una donna per i suoi meriti scientifici.

Spirito enciclopedico e indipendente, di lei disse Ernesto Renan, che non era un femminista: « Questa donna è un uomo di genio ».

Eppure i giornali quasi non s'accorsero della sua scomparsa. Nella sua vita modesta da cenobita, aliena da ogni rumorosa *réclame*, pari in questo ai grandi scienziati, ella aggiungeva l'incanto della serenità e amabilità dell'animo al vasto sapere: chi la conobbe ne ammirò le virtù, la gaiezza, la semplicità che quasi dissimulavano la superiorità del suo ingegno robusto ed equilibrato.

La *Fronde*, il giornale fondato e scritto tutto da donne, ha perduto in Clemence Royer la più forte delle intellettuali sue collaboratrici.

*** **Madama Rattazzi** (così era chiamata e nota in Italia) aveva cambiato ancora una volta il suo nome, sposando, in terze nozze, nel 1877, uno spagnuolo, il signor De Rute, che morì nel 1889; essa però ha continuato a firmare i suoi libri col nome del secondo marito, l'avv. Urbano Rattazzi, ch'ella sposò a Torino nel 1863, soli quindici giorni dopo la morte del primo marito, il gentiluomo belga De Solms, che per l'età poteva essere suo padre e a cui la madre l'aveva maritata a quindici anni.

La vita avventurosa di questa donna singolare ha fatto testè le spese di tutti i giornali, onde noi ricorderemo solo alcune date.

GUGLIELMO II, IMPERATORE DI GERMANIA.

Era nata il 25 aprile del 1830 (altri scrisse nel 1833 o 1835) a Waterford (Inghilterra) da sir Tommaso Wise, ambasciatore d'Inghilterra ad Atene, e da Letizia Bonaparte, figlia di Luciano. Dotata di una strana bellezza, d'ingegno versatile e di grande disinvoltura di spirito, bizzarra, seducente, irrequieta, fece molto parlare di sè in ogni luogo dove ebbe dimora, od anche solo vi fece brevi apparizioni. Egli è certo che alle seduzioni della donna di mondo associava quelle del talento e della coltura, sebbene alcuno abbia messo in dubbio, che fossero tutti veramente suoi o solamente opera sua i libri da essa pubblicati. Citiamo: *Si j'étais reine* (1868, 2 vol.), *l'Aventurière des colonies*, dramma in 5 atti (1868), *L'Espagne Moderne* (1879), *Le Portugal à vol d'oiseau* (1880), *Rattazzi et son temps, Documents inédits, Correspondance, Souvenirs intimes* (1881-87, in 2 vol. in 8°), quest'opera interessa particolarmente la storia della politica italiana. Nel 1886, sotto lo pseudonimo di *Barone Stock*, fondò una rivista, *Les Matinées espagnoles*, in cui collaborarono alcune delle penne più celebri del tempo, e che divenne poi la *Nouvelle Revue Internationale*. E' morta in Parigi il 5 febbraio.

VITTORIO EMANUELE III, RE D'ITALIA.

BIZZARRIE FOTOGRAFICHE.

Un fotografo inglese s'è dato a indovinare il futuro.... sulle fisonomie dei personaggi viventi più in vista. Egli ha preso i loro ritratti attuali e ne ha cavato.... la fotografia di quando *saranno vecchi*. Questo dilettantismo innocente non manca di originalità, e sono curiosissimi i saggi che ne pubblica il *London Magazine*. Il nostro fotografo profeta non ricorre a nessun mezzo cabalistico; per ottenere il ritratto anticipato del « vecchio » a lui basta di ritoccare alcune linee e d'accentuare alcune caratteristiche fisionomiche del soggetto, imbiancando i capelli. Non è dunque un ritratto di maniera o di fantasia, quello che vi dà; le sue linee, sostiene egli, sono « strettamente scientifiche ».

Della serie or ora pubblicata riproduciamo le fotografie di due regnanti, la cui fisonomia è ben nota a tutti i nostri lettori: quelle dell'imperatore di Germania e del re d'Italia. La fisonomia del primo, come vedete, è la medesima e coll'invecchiare si può dire che, invece di perdere, accentuerà quel carattere d'imperio e di vigore, che spira anche da ogni discorso del sire germanico, il quale sembra convinto di rappresentare sulla terra, come gli imperatori del medio evo, una missione divina. Anche la fisonomia di Vittorio Emanuele III è ancora la medesima, solamente apparirà, scrive il magazzino inglese, « alquanto logorata dalle gravi cure di Stato ».

IN BIBLIOTECA.

Virgilio Brocchi — *Il Fascino* — Milano, Società Editrice « La Poligrafica », 1902.

Gerolamo Rovetta — *La Baraonda*, romanzo — Milano, Società Editrice « La Poligrafica ». 1902.

Amilcare Lauria — *Sulla « Lyona »*, romanzo — Milano, Società Editrice « La Poligrafica », 1902.

Giorgio Ohnet — *La tenebrosa*, romanzo — Milano, Società Editrice « La Poligrafica », 1902.

N. Friedenberg — *Motivi Lagunari e Partenopei* — S. Maria C. V., Casa Editrice della Gioventù di C. Fossataro, 1902.

G. B. Ceroni — *Ideale di ritorno per una buona educazione* — Milano, Tipografia Pontificia S. Giuseppe, 1902.

☛ DESIDERATA ☚

Ad uno dei nostri collaboratori interesserebbe di trovare o ricevere informazioni sovra il pittore romano *Luigi Fiorini*, di cui la Pinacoteca di Monaco di Baviera possiede un quadro: *Osteria romana*. Il Fiorini è nato a Roma nel 1795; si vorrebbe conoscere l'anno e il luogo della morte, dove abbia dimorato e più particolarmente abbia lavorato.

La Redazione.

 TESTA PAOLO, GERENTE RESPONSABILE.

OFFICINE ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO — STAMPATO CON INCHIOSTRI DELLA CASA MICHAEL HUBER, MILANO.

PITIECOR BERTELLI
OLIO
DI FEGATO DI MERLUZZO
con Catramina (speciale olio di Catrame Bertelli) al 5%
e
EMULSIONE DI PITIECOR
CON IPOFOSFITI DI CALCIO E DI SODIO
PITIECOR
BERTELLI

EMPORIUM

APRILE 1902

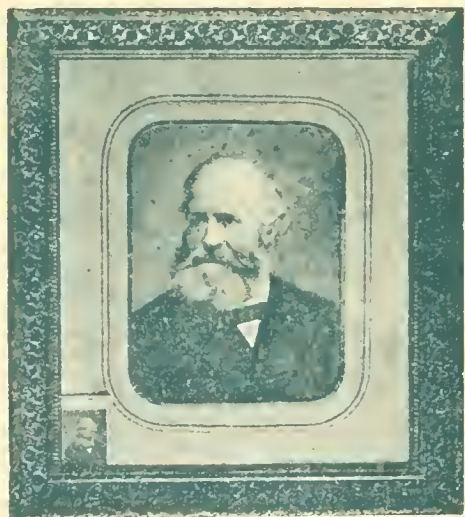
RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE, LETTERATURA
SCIENZE E VARIETÀ

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE:
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE * BERGAMO

URGENTE!

DONO *semi-gratuito* pel solo mese di Aprile 1902 della Casa Artistica **IL PROGRESSO-Milano** Via Metastasio, 3, (angolo Via Vinc. Monti, 24).

CASA FONDATA NEL 1895.

Specialità ingrandimenti fotografici. Lavoro accurato. Esportazione.

Un ingrandimento fotografico è il più bel ricordo dei nostri cari, viventi o defunti, è il miglior regalo per onomastici, compleanni, e per tutti; è ornamento adatto ad ogni casa. Qualunque ritratto può ingrandirsi e si rende intatto. Per diffondere fra i lettori i nostri artistici lavori, offriamo a tutti gli abbonati e lettori che ci manderanno subito o prima del 30 Aprile 1902, L. **16,50** in cartolina-vaglia coi due ritratti da ingrandire:

ingrandimenti fotografici ai sali di platino in eleganti *passe-partout* con oro e fregi, montati in due ricche cornici dorate, grandi ognuna cent. 57×50 come il disegno. Due bei quadri che fanno *pendant*. Il loro prezzo è di L. **15** ognuno, totale L. **30**; ma a titolo di Dono semigratuito li diamo insieme a **metà prezzo** sino al 30 Aprile 1902 cioè al prezzo straordinario di sole

L. 15

più L. **1,50** per porto ed imballaggio, in totale L. **16,50 anticipate**. Gli ingrandimenti si spediscono in 20 giorni franco di porto in tutta Italia. Chi non ha pronti i ritratti mandi intanto l'ordinazione con cartolina-vaglia di L. **16,50** prima del 30 Aprile 1902; ed invierà poi dopo i due ritratti da ingrandire. — Chi vuole un solo ingrandimento pagherà L. **8,75** anticipate. — Al 30 Aprile 1902 cessano i suddetti prezzi eccezionali, che non saranno più accordati a nessuno. Affrettare quindi ordini e vaglia (i ritratti in busta aperta raccomandata) alla Casa Artistica *IL PROGRESSO, Via Metastasio, 3, Milano.* — Nominare questo giornale.

Gratis mandiamo il **CATALOGO** illustrato di ingrandimenti, di cartoline illustrate, ecc., con 101 incisioni a chi lo chiede con cartolina con **risposta**. Domandarlo subito alla Casa Artistica *IL PROGRESSO — Via Metastasio, 3 Milano* — Nominare questo giornale.

La Casa *PROGRESSO* ha ricevuto molte **centinaia** di Attestati come i seguenti:

Roma, 16 febbraio 1899.

L'ingrandimento è bellissimo per fedeltà di somiglianza e per bontà ed esattezza di lavoro. Avv. **Pasquale Romano.**

Milano, 14 maggio 1899.

Godo manifestarle la mia piena soddisfazione per l'accurata esecuzione dei tre ingrandimenti. Dott. **Soverico.**

Caserta, 12 settembre 1901.

L'ingrandimento riuscì gratissimo a me ed alla mia famiglia per la perfetta esecuzione e somiglianza. Cav. **F. Baroni.**

Messina, 4 agosto 1901.

Dei due bellissimi ingrandimenti sono assai contento perchè riuscitissimi e ben fatti. Capitano **L. Rizzo.**

JEAN-FRANÇOIS RAFFAELLI — « DEVANT L'ÉGLISE DE NOTRE-DAME DE PARIS ».

EMPORIUM

VOL. XV. APRILE 1902 N. 88

ARTISTI CONTEMPORANEI: JEAN-FRANÇOIS RAFFAELLI.

UNA delle figure più interessanti e più caratteristiche di quel gruppo di pittori francesi, che, sotto la comune denominazione d'*impressionisti*, suscitarono, durante più di trent'anni, tante ire e tanti scandali e la cui influenza rinnovatrice sull'arte non soltanto del proprio paese, ma anche di tutta l'Europa e dell'America doveva affermarsi sempre più possente, è certo Jean-François Raffaelli.

Egli però, stante la sua età, è una recluta dell'impressionismo della seconda ora, e, d'altra parte, si è occupato assai poco dei problemi luminosi, assidua ed appassionata cura invece di Edouard Manet, di Claude Monet e di Camille Pissarro, concentrando tutta la sua attività estetica, così come il Degas ed il Forain, a cogliere, sia nei gesti, sia negli atteggiamenti delle figure ritratte dal suo pennello, l'aspetto effimero e pur rivelatore della natura e dell'uomo, giacchè l'impressionismo, secondo l'ha con acume definito il Geffroy, « c'est une peinture qui va vers le phénoménisme, vers l'apparition et la signification des choses dans l'espace et qui veut faire tenir la synthèse de ces choses dans l'apparition d'un moment ».

JEAN-FRANÇOIS RAFFAELLI

Il Raffaelli dunque non può che soltanto a metà considerarsi pittore impressionista, tanto che egli medesimo, nell'intento di ben precisare la propria personalità artistica e di esprimere la sua particolare estetica, stampò nel 1884, in fondo ad un catalogo di una sua mostra di quadri, disegni ed acqueforti, una cinquantina di pagine col titolo di « *Étude des mouvements de l'art moderne et du beau caractéristique* ». In esse, in una forma talvolta troppo enfatica ed alquanto impacciata, egli, dopo aver respinto il realismo perchè « pris au mot ne serait autre chose que la négation même de l'art » ed il naturalismo perchè « trop purement scientifique pour des artistes », si proclama l'apostolo del *beau caractéristique*, osservando che il bello non è nella natura, ma nell'amore cosciente, cioè nel carattere. Ed aggiunge, a meglio chiarire la sua idea: « Ou est « donc le beau dans notre « société démocratique? « — Son beau est dans « le caractère individuel « de ses hommes; de ses « hommes, qui ont su conquérir lentement leur « place; de ses hommes, qui

« ont su conquérir leur liberté après des centaines « de siècles de misère, de vexations et d'abus misérables, où le plus fort a toujours asservi le plus « faible. Voilà le beau chez nous! Il nous faut « graver les traits de ces individus; à tous, depuis

J. F. RAFFAELLI — " NOTRE-DAME DE PARIS ".

« les plus grands jusqu'aux derniers, parce que tous « ont bien mérité de l'Humanité ».

* * *

Jean-François Raffaelli appartiene, come lo rivela il cognome, ad una famiglia di origine italiana e precisamente fiorentina, trapiantata però in Francia fino dalla seconda metà del Settecento, sicchè non v'è punto da sorprendersi che egli, nella barba e nei capelli di un biondo fulvo, negli occhi azzurri, nella tinta chiara del volto, presenti piuttosto i caratteri di un uomo del Nord.

Nato a Parigi il 20 aprile del 1850, il Raffaelli fu ben presto obbligato dalle ristrettezze economiche della sua famiglia a provvedere da per sè alla propria sussistenza, ma la nativa laboriosità e la versatilità grande della sua indole gli fecero affrontare, con invidiabile disinvoltura, la quotidiana aspra lotta per la vita. Per vari anni occupò gl'impieghi più eterocliti, esercitò i mestieri più strani: attratto verso la pittura, egli, per poter seguire, durante le ore mattutine, il corso di Gérôme nell'Istituto di belle arti, cantava, nelle ore pomeridiane, nelle

chiese o nei teatri, mettendo a profitto la sua voce di basso.

Di ritorno da un viaggio in Algeri, espose tutta una serie di scenette algerine e, poco dopo, alcuni quadri di soggetto storico o romantico, ma nessuno badò a lui, nessuno comprò le sue opere. Egli però non si scoraggiò punto, e, costretto dalle sempre più precarie condizioni finanziarie a vivere fuori della cinta daziaria parigina in una modestissima casetta d'Asnières, d'un tratto, studiando, col prodigioso suo dono di osservazione, le cose e le persone che lo circondavano in quella desolata zona di terreno incolto dal cielo rattristato di continuo dal denso fumo delle officine, scoprì una nuova e schietta ispirazione, la quale doveva formare l'originalità grande ed affatto personale della sua arte ed alla quale, dopo alcuni altri anni di lotta, egli dovette il successo e la fortuna. Ecco come egli medesimo descriveva, in una lettera scritta ad un amico, in quegli anni per lui oltremodo fortunosi, il bizzarro fascino esercitato sui suoi occhi e sulla sua mente da siti e da individui a prima apparenza così poco pittoreschi, ma che già avevano richiamata l'attenzione di due geniali letterati, i fratelli Goncourt, ed avevano suggerito loro alcune pagine mirabilmente evocative: « J' habite Asnières et j'y suis attiré par l'étrange, qui entoure toute grande ville. J'y ai une de ces maisonnettes en

J. F. RAFFAELLI — " LA PETITE ÉCOLE ".

carton, toute fraîche, entourée d'un jardinet d'invalide. Dans un coin, deux poules, un coq et deux pigeons. Il y a dans Asnières des nudités de terres

J. F. RAFFAELLI — " PAYSANS DE PLOUGASNOU (BRETAGNE) ".

de remblais, des cabanes de bois, qu' habitent des êtres inouïs, des chevaux maigres, des voitures sans tons et des chiens errants. Tout cela je le sens, et tout cela répond à un besoin de charme douloureux, à un amour des silhouettes étranges, aussi à un sentiment vague de haute philosophie ".

* * *

La parte più tipica dell'abbondante produzione dell'instancabile lavoratore che è il Raffaelli (egli ha finora al suo attivo, secondo appare da una sua recente intervista con un giornalista americano, circa 700 quadri ad olio, 50 acquerelli e 400 disegni a matita od a penna, oltre alle scolture ed alle incisioni, di cui parlerò in seguito) è quella dunque che gli è stata ispirata dalle grigie, nude e deso-

late pianure che circondano Parigi, delle quali egli è riuscito a riprodurre, in modo davvero mirabile, la profonda tristezza. In mezzo ad un tale scenario paria che vivono nei quartieri suburbani di Parigi la loro vita grama e precaria: venditori ambulanti, cenciainoli, tagliapietre, loschi vagabondi, pronti al

J. F. RAFFAELLI " LES VIEUX CONVALESCENTS „.

di terreni disuguali e tignosi, su cui serpeggiano rigagnoli fangosi ed innalzansi gracili alberelli sfrondati, casupole miserevoli e sgangherate barriere di legno, il Raffaelli disegna, con espressiva rigidità di contorno e con analitica minuziosità di particolari, le figure pietose ed insieme bizzarre di tutti i delitto ed attesi dalle patrie prigioni.

Coin de terrain vague, La rentrée des chiffonniers, Midi (effet de givre), Bord de l'eau à Gennevilliers, Forgeron buvant, Le cantonnier, Paysan allant à la ville, Le dimanche au cabaret, Homme équarissant un arbre, Chiffonnier allumant sa pipe, Buveurs

d'absinthe: ecco tutta una serie di tele mirabili sia per l'efficacia evocativa del paesaggio arido e melanconico, sia per la verità impressionante dei tipi umani messi in iscena, senz'alcuna di quelle deformazioni melodrammatiche, che rivelano subito il modello posto in posa e vestito di stracci teatralmente pittoreschi.

J. F. RAFFAELLI — « LE GRAND-PÈRE ».

Questo rispetto della realtà così come è e come si presenta ai suoi occhi, che ritrovasi in tutte o quasi tutte le opere del Raffaelli — malgrado le preoccupazioni letterarie e sociologiche che talvolta lo guidano nel suo lavoro, secondo appare dagli articoli sulle proprie idealità estetiche ch'egli ama di dare, tratto tratto, ai giornali — gli ha vietato altresì un eccessivo sottolineamento delle figure alquanto grottesche della piccola borghesia parigina, le quali sono anche esse fra le predilette del suo pennello modernista.

Ma il Raffaelli non si è limitato ai soggetti popolari, per quanto sia ad essi che debba le migliori

sue ispirazioni. Egli ha dipinto più d'un ritratto, fra i quali in particolar modo pregevoli quello recente della sua leggiadra figliuola per morbida eleganza di disegno e di colore e quello d'Edmond de Goncourt, che ora trovasi nel museo civico di Nancy, per larghezza e sapienza di fattura. Ha dipinto, ventitrè anni fa, quella vasta tela *Paysans de Plougasnou,* che, malgrado la sua alquanto violenta rudezza realistica, s'imponeva, nella mostra internazionale di Venezia del 1899, ai visitatori di essa per energia di carattere e per evidenza robusta

J. F. RAFFAELLI - « LA BELLE NAPOLITAINE ».

di pennellata. Ha, infine, dipinto parecchie scene dell'elegante vita parigina, nelle quali, se manifesta le abituali lodevoli sue doti di osservazione acuta e perspicace del vero, nonchè una rara perizia nello schizzare, con disinvolta bravura di disegno som-

J. F. RAFFAELLI: « TERRAIN VAGUE ».

(Punta-secca a colori).

J. F. RAFFAELLI: « LA ROUTE DES GRANDS ARBRES ».

(Punta-secca a colori).

J. F. RAFFAELLI — “ À LA TOILETTE „.

(Punta-secca a colori).

J. F. RAFFAELLI:
“ LE JARDIN DE LA VIEILLE DAME „.

(Punta-secca a colori).

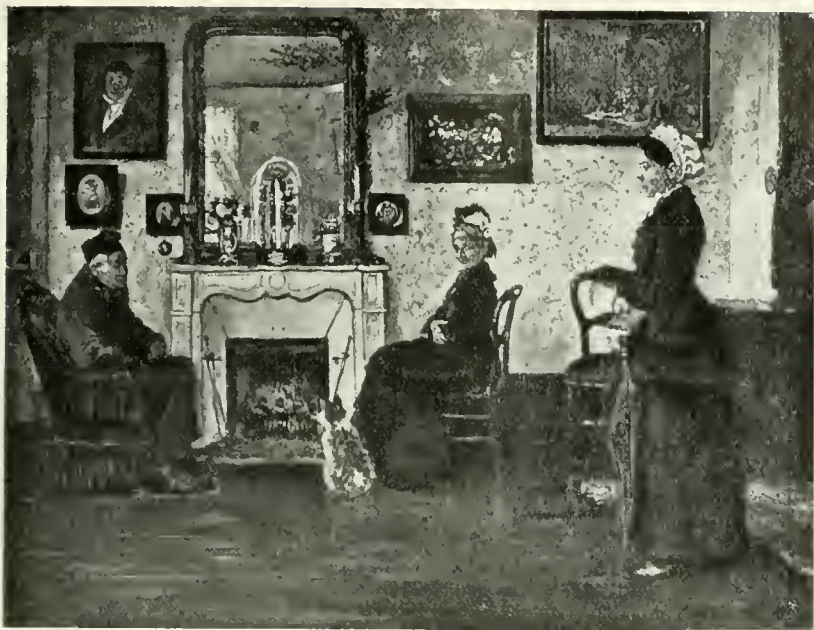
J. F. RAFFAELLI SCHIZZO PEI « TYPES DE PARIS ».

J. F. RAFFAELLI: « SUR LE BOUT DU BANC ».

J. F. RAFFAELLI — « LA PARADE »

mario, le figure, in modo da riuscire quasi a dare l'impressione del movimento della folla, appare deficiente invece nel colore, giacchè la sua tecnica ingegnosa e complessa, che riunisce, come ha già osservato il Fénéon, le virtù del pastello, dell'acquerello, della pittura ad olio e della matita, dando a tutto quanto fissa sulla tela una complessiva intonazione gessosa, riesce eccellente per riprodurre i desolati dintorni di Parigi, non conviene però in egual modo a ritrarre il gaio e variopinto formicolìo delle strade e delle piazze della chiassosa capitale della Francia, che così bene sapeva evocare il brioso pennello di Giuseppe de Nittis.

* * *

Jean-François Raffaelli è un artista in continua evoluzione, che, spinto dalla sua sete del nuovo, è passato dalla pittura alla scoltura e dalla scoltura all' incisione, tentando sempre ardite innovazioni, atte a ritrarre con maggiore efficacia

J. F. RAFFAELLI: « LA JEUNE SERVANTE ».

evocativa gli spettacoli svariati che la città o la campagna presentano ai suoi occhi d'instancabile indagatore del vero, atte a meglio esprimere il sottile modernismo della peculiare sua visione estetica.

I saggi di scoltura, che egli espose, dodici anni fa, in una sala della Casa Goupil, erano affatto fuori di ogni tradizione ed erano tali da interessare per l'ingegnosa loro novità decorativa anche coloro, i quali sono ostili per indole ad ogni tentativo fuori delle vie da secoli battute.

Erano otto bassirilievi in bronzo senza sfondo, in modo che le figure isolate od i gruppi di essi, così come un qualche albero, una qualche casa o gli arnesi da lavoro, che accanto od intorno si scorgevano, presentavansi nelle loro sagome essenziali, rese più evidenti però dalla modellatura, dal rilievo, dalla colorazione delle luci e delle ombre. I soggetti erano i suoi pre-

J. F. RAFFAELLI — « LA CUISINIÈRE AU MARCHÉ ».

J. F. RAFFAELLI: « PROMENADE DU DIMANCHE ».

J. F. RAFFAELLI: « LE MAÎTRE À CHANTER ».

J. F. RAFFAELLI — PAGINA DI SCHIZZI PEI « TYPES DE PARIS ».

diletti : *Le remolcur, Profil de cantonnier, Chiffonnier son chien et un arbre* e simili.

Ecco come il prefatore del catalogo di questa sua mostra particolare spiegava ciò che egli aveva inteso di fare :

J. F. RAFFAELLI — « L'ARMÉE DU SALUT A JERSEY ».

« Personne, plus que Raffaelli, ne respecte le grand passé de la sculpture, et il n'y a pas d' irrespect à vouloir employer cette sculpture à exprimer le pittoresque de nos moeurs intimes. C'est là son ambition en essayant cette figuration d'êtres découpés et si réels... Il veut l'oeuvre sans le piédestal, la sculpture d'appartement ou plutôt de muraille. La statue et le bas-relief, tels qu'on les pratique, ne peuvent pas prendre place dans nos chambres exigües. Lui il accroche au mur, avec un ou deux centimètres d'intervalle, la feuille de bronze qui ne tient pas plus de place que le tableau ou le dessin. Il trouve moyen d'éterniser par la durable matière des aspects qui étaient soumis à la fragilité des toiles et des panneaux, au hasard de la fabrication des couleurs. »

Questo tentativo di scoltura per pareti d'appartamento moderno, di cui forse il Raffaelli ebbe la prima idea da qualcuno degli squisiti bronzi decorativi giapponesi, che io rammento di aver ammirati nell'indimenticabile villino-museo d'Edmond de

Goncourt, fu molto discusso, ma non mancarono ad esso nè ammiratori nè compratori, tanto è ciò vero che, dopo questi primi otto bronzi, egli ne ha eseguiti altri quarantadue.

Decisosi poi un bel giorno a rivolgere un po' della febbrile sua attività estetica all'incisione, anche

Sì, il Raffelli è stato il primo che abbia inciso per intero con la punta-secca quattro, cinque e perfino sei lastre metalliche per potere poi ottenere una stampa a colori. Prima di lui si era tentato di fare l'acquaforte a colori e vi si era riuscito più o meno bene, ma se con l'acquaforte si ottiene spesso

J. F. RAFFAELLI — « MIDI (EFFET DE GIVRE) ».

in essa il Raffaelli, dopo aver eseguito un certo numero di acqueforti in bianco e nero, fra cui in particolar modo caratteristiche sono quelle suggerite dai *Croquis parisiens* di Joris-Karl Huysmans, non volle accontentarsi di servirsi dei metodi usati dagli altri. È stato così ch'egli, dopo lunghe e pazienti ricerche, tentando e ritentando, senza punto lasciarsi scoraggiare dai primi risultati negativi, ha creato la punta-secca a colori.

un tratteggio troppo arduo per l'impressione a colori e si perde quasi sempre ciò che costituisce la particolare fisonomia dell'incisione su metallo, lavorando invece le varie lastre soltanto con la punta-secca si ottengono i larghi e lunghi tratti grassi e morbidi, che rendono i modelli di questa novissima tecnica incisoria, dei quali adesso trovansi parecchi nella *Galleria d'arte moderna* di Venezia e varii altri troverannosi alla prossima importantis-

sima esposizione internazionale di stampe di Roma, così seducenti per gli occhi dei raffinati buongustai di stampe.

*
* *

Pittore, scultore, incisore, Jean-François Raffaelli è stato un innovatore ardito e spesso fortunato; ha saputo infondere la suprema vita dell'arte a scene e figure dell'esistenza odierna fin a lui disdegnosamente trascurate; ha mostrato di possedere della realtà una visione affatto originale e di un acume tutt'altro che comune; ha, infine, saputo crearsi una tecnica personale mirabilmente adatta ad esprimere sulla tela, nel bronzo, sulla lastra metallica, sulla carta gli aspetti della vita da lui voluti riprodurre: riesce adunque assai facile profezia il vaticinare che egli occuperà un posto non inglorioso nella storia dell'arte francese di quest'ultimo cinquantennio.

VITTORIO PICA.

J. F. RAFFAELLI — « SUR LE RIVAGE ».

ARTE RETROSPETTIVA: LA VITA DI GESÙ

(MUSAICI DEL SECOLO VI).

ULLE finestre e sotto il catino dell'abside della chiesa di S. Martino « in cielo d' oro » detta poi di S. Apollinare Nuovo in Ravenna, abside adorna una volta di musaico come i muri della navata mediana, si leggeva: « *Teodorico re edificò questa chiesa dalle fondamenta nel nome del Nostro Signore Gesù Cristo* ». E Teodorico, infatti, ordinando che si decorasse di maravigliosi musaici il tempio, v'aveva fatti esprimere in alto, in ventisei quadri, i principali miracoli di Gesù da un lato, e gli episodi della Passione, dall'altro.

Le preziose figurazioni, quasi intatte, restano ancora, e restano i sottoposti Profeti ed Apostoli, il Redentore e la Madonna col putto fra gli Angeli, le vedute dell'oppido di Classe e del Palazzo del Re, con dietro alcune chiese ravennati. Ma la maggior parte del musaico inferiore, operato dagli artefici di Teodorico, ha lasciato posto ad altro, d'un mezzo secolo dopo. Sotto i portici del Palazzo erano seduti diversi personaggi della Corte gotica. Appaiono, sulle tendine aggiunte, le impronte di sei teste; e, alle colonne, le orme di tre mani. Così fu levata dal frontone la figura, a cavallo, del Re, e, di sotto alla Porta di città, un' altra figura più grande, seduta, di cui si scorge ancora il contorno. Ma più nessuna traccia rimane dei musaici che ornavano i due vasti tratti della zona bassa, fra il Palazzo e il Redentore, da una parte; e, fra Classe e la Madonna, dall'altra. Oggi vi si veggono due lunghe file o *teorie* di Vergini e di Martiri; ma appartengono alle *sostituzioni* della seconda metà del secolo VI, ciò che dimostra come gli originali dovessero contenere o soggetti conformati al rito ariano o più probabilmente episodi della vita di Teodorico.

E perchè li cancellarono e sostituirono?

I. IL PARALITICO DI CAPERNAUM.

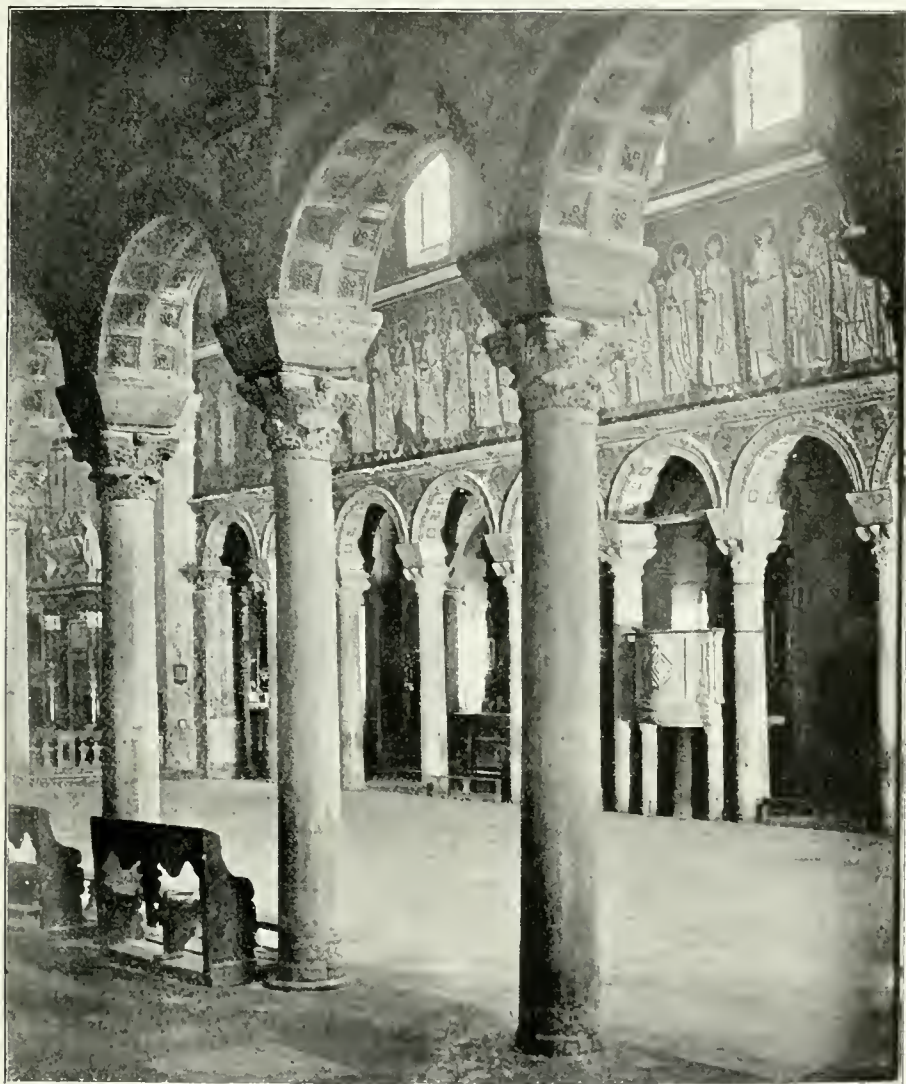
RAVENNA — S. APOLLINARE NUOVO.

Teodorico era morto in esecrazione del cattolicismo, non tanto per la sua fede ariana, quanto per le fiere persecuzioni, onde aveva offuscato il suo nome e la sua gloria negli ultimi anni di vita, e in ispecie pel martirio di Severino Boezio, di Simmaco e di Giovanni I.

Ogni espressione artistica allusiva alla sua persona, a' suoi trionfi, alla sua fede venne perciò in odio e fu cancellata. L'antico storico Andrea Agnello ne fa fede e ci racconta che l'arcivescovo del suo stesso nome, Agnello, intorno al 560 riconsacrò quella ed altre chiese dei Goti. Il latino, facile per

tutti, dice: « *Omnes Gothorum ecclesias reconciliavit, quae Gothorum temporibus seu regis Theuderici constructae sunt, quae Ariana perfidia et hereticorum secta doctrina et credulitate tenebantur* ». E poco più avanti registra, tra le chiese *epurate*, proprio quella di S. Martino « in cielo d'oro ».

Il lasso di tempo, trascorso fra la morte di Teodorico e l'avvento d'Agnello al trono episcopale, era stato breve, di trent'anni appena; ma in quei trent'anni una grande trasformazione era avvenuta nella politica e nell'arte ravennate. I Goti erano stati battuti e distrutti; i bizantini, con Belisario e con Narsete, erano entrati in Ravenna, portandovi un nuovo fasto e uno spirito nuovo d'arte rivelatisi più specialmente nella decorazione di San Michele in Africisco, di S. Apollinare in Classe, di tutte le chiese compiute negli anni 545-547 da Giuliano Argentario.

La differenza, ad esempio, che passa tra i musaici eseguiti in Ravenna sotto il dominio occidentale e gotico, e quelli eseguiti dopo il ristabilimento del dominio orientale e la istituzione del-

RAVENNA — S. APOLLINARE NUOVO.

l'Esarcato, è palese a chi bene li consideri nelle forme, nel sentimento, nella tecnica, nella stessa sostanza materiale; le quali cose, d'altra parte, non vengono che a riconfermare quanto già risultava dalla storia e dalle lettere di Cassiodoro, ossia che Teodorico, un po' pel gusto proprio, un po' per politica, si era servito d'artefici romani.

Ma, ripetiamo, l'esame diretto dell'opera vale in questo caso più d'ogni testimonianza; e davvero è sorprendente vedere come la evidentissima differenza sia sfuggita a tanti storici e critici dell'arte. Lascieremo per ora in disparte l'esame degli altri monumenti ravennati, nei quali le forme tradizionali romane prevalgono su tutto, come nel mausoleo di Galla Placidia, nel Battistero della cattedrale ecc. per rimanerci al semplice confronto dei due stili, quali si mostrano in S. Apollinare Nuovo. La parte, per così dire, *romana* rifugge da ogni ornamento e sembra derivare dalla statuaria. Le figure dei profeti, di prospetto, ravvolti nel manto, col libro o col rotolo in mano, sembrano vere e proprie riproduzioni di statue. Il chiaroscuro è appena interrotto dal roseo delle carni e dalle rilegature dei libri. Ben piantate sopra un piano prospettico, che ritrae la base, variano l'atteggiamento delle mani e il giro del manto con gesti che si hanno tutti nelle statue antiche. Le loro teste sono ben mosse sui forti colli. Le pieghe, stupendamente ombreggiate, a varie gradazioni di toni, rivelano le forme, che ravvolgono, con esattezza; anche le teste, esaminate da vicino, mostrano una grande abbondanza di tinte (sino quattordici) piene di forza e d'ardimento nell'uso del color viola e del pavonazzo. I capelli disegnano, a ciocche e a ricci, una curva esatta senza nessuna *diminutio capitis!* La stessa arte si rivela nei quadretti superiori; senonchè in questi, riproducendosi folle e fondi di paese, il colorito è un po' più vario; sempre però senza eccesso decorativo, senza toni intemperanti, discreto, armonico.

IL GESÙ FRA I GHERGHESENI E I TRE PORCI IN MARE.

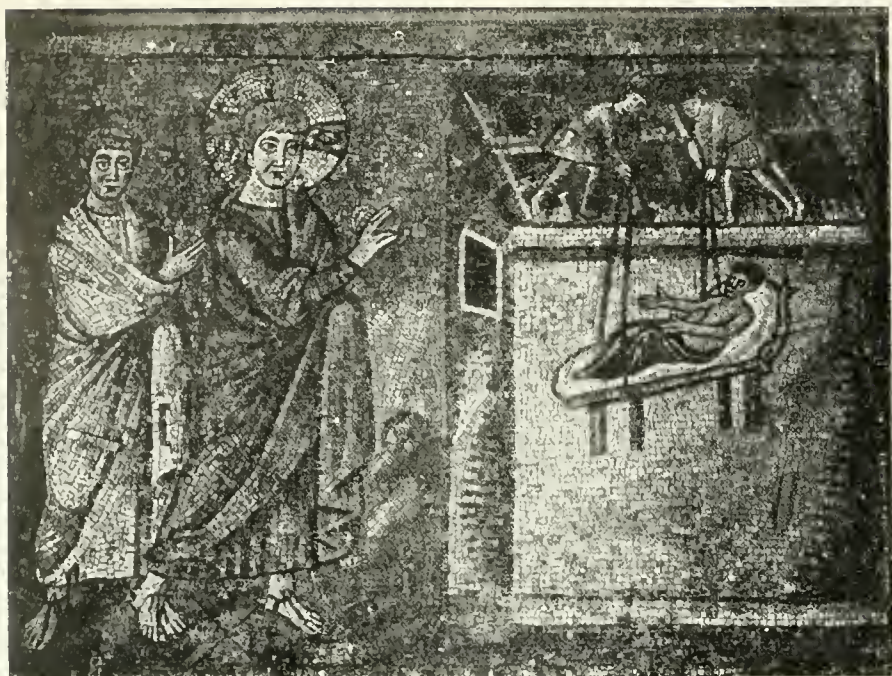
Ben altri metodi e ideali d'arte dimostrano le due file (di cui si vede benissimo l'attacco e la varietà del mastice) delle Vergini e dei Martiri. Ogni amore per la forma sembra attutito d'innanzi alla preoccupazione dell'effetto decorativo. Le figure si succedono senza varietà, côme se fossero levate dallo stesso stampo. Il senso del chiaroscuro è quasi scomparso. Le pieghe delle vesti bianche, nei Martiri, sono indicate da linee lunghe, secche, angolose, senza sfumature, che deformano spesso grossolanamente la persona. Le mani sono tutte uguali; i piedi,

grevi, pesanti, talora deformi. Le teste, mal costrutte, sono coperte da capelli che sembrano sottili callotte. Le carni non hanno varietà cromatica, ma si basano su quattro o cinque toni al più.

Diverso effetto fanno certo le opposte Vergini, ma non perchè le forme siano migliori. Sorprendono, abbagliano per lo splendore delle stoffe aurate e fiorate, dei nastri ricamati che trattengono il velo sulla pettinatura, delle collane, dei monili, dei cinti, tutti fregiati d'oro e di gemme.

S. APOLLINARE NUOVO — PARTE DELLA PARETE DI SUD.

Lo stesso terreno su cui procedono sparso di fiori e la lieve diffusione intorno al loro capo dei rami dei palmizi carichi di putti, accrescono l'ardore di questa mirabile indovinatissima processione, che dalla ripetizione quasi normale della figura acquista il valore d'un ritmo musicale, un' eguaglianza da litanie, che sorprende ed esalta.

Ma è bellezza quasi unicamente decorativa, non di forma. Si direbbe che, come gli artisti italici sentivano per le loro figure l'influenza della severa scoltura classica, i bizantini sentissero invece quella delle smaglianti stoffe orientali. La diversità cromatica delle tessere, che serve a questi ultimi per esprimere un' infinità di particolari, agli artisti nostri serve invece per modellare e *rilevare* meglio. Nelle mirabili figurine femminili dei quadretti superiori, non si riscontra lusso d'adornamenti, ma la leggerezza delle loro vesti e la trasparenza delle loro carni sono ottenute per l'unione e la fusione di moltissime tinte. Le faccie delle Vergini all' incontro mostrano occhi, naso e bocca, segnate più di contorno che d'ombra; e mentre, per le loro carni, due soli toni bastano a passare dal rosso al bianco, cento vivi colori e una profusione generale

III. IL PARALITICO DI CAPERNAUM.

IV. IL PASTORE SEPARA LE PECORE DAI CAPRETTI.

V. IL QUATTRINO DELLA VEDOVA

VI. IL FARISEO E IL PUBBLICANO.

di dischi di madreperla appaiono quasi insufficienti a moltiplicare gemme e ricami nelle loro vesti. Conviene però riconoscere che se, come disegno e, a così dire, nella sostanza, il musaico di tradizione romana è più solido e bello, quello bizantino, con l'esaltazione d' un lusso sfrenato, è più fastoso e quindi più decorativo.

* * *

Da lungo tempo era vivo in noi il desiderio di esaminare da vicino, uno per uno, i quadretti che si trovano nella zona superiore, presso l'altissimo soffitto. Prima del 1898, dal basso si vedevano anche peggio per la grande polvere e le tele di ragno ond'erano velati. D'altronde le fotografie che da un trentennio si possedevano (fatte da lontano, ingrandite, di necessità ritoccate, quasi ripassate a penna) poco servivano (come i disegni derivati da esse) allo studio. Siamo perciò lieti di pubblicare oggi, per la prima volta, fotografie nitide, fatte da noi, di tutti i ventisei quadretti, e lo studio d'essi compiuto sul ponte mobile, condotto man mano dinanzi a ciascuno, mentre si ripulivano e si esaminavano in ogni tessera.

I. IL PARALITICO DI CAPERNAUM. — Matteo e Giovanni scrivono che fu presentato a Gesù un paralitico che giaceva in letto, e che Gesù gli disse: « *Lèvati, togli il tuo letto, cammina e vattene a casa tua* ». Nel musaico Gesù s'avanza da destra benedicendo, con vicino un discepolo in atto d'ammirazione pel miracolo. L'ammalato, in tunica legata alla cintura con righe e dischi scuri, regge sulle spalle il letto, che ha cinghie e rete, tenendolo con le mani ai piedi anteriori. Rifatti assai malamente sono la testa di Gesù, con parte dell'aureola, tutto il suo piede destro, un po' di terreno intorno e del fondo. Così il quadretto, com' è dei meno belli e notevoli, è anche dei meno conservati.

VII. LA RESURREZIONE DI LAZZARO.

II. GESU' FRA I GHERGHESENI E I TRE PORCI IN MARE. — Matteo racconta: « Quando Egli fu giunto all'altra riva, nella contrada dei Gherghesení, gli si fecero incontro due indemoniati, usciti da' monumenti, fieri oltre modo, talchè niuno poteva passare per quella via.... Or lungi da essi era una greggia di molti porci, che pasceva. E i demoni lo pregavano, dicendo: *Se tu ci cacci, permettici di andare in quella greggia di porci.* Ed Egli disse

loro: *Andate*. Ed essi, usciti, se ne andarono in quella greggia di porci; ed ecco che tutta si gettò a precipizio in mare, e quelli perirono nelle acque ». Gesù procede da sinistra (con dietro un giovine Apostolo che alza la palma destra con gesto di sorpresa) accennando al Gherghesено, in tunica legata alla cintola, inginocchiato all'ingresso d'una grotta, con le braccia protese in atto profondamente miserevole. Sul colle soprastante sorgono tre alberelli, avrebbe disgiunti frapponendovi l'altro di *Gesù fra i Gherghesени* ed avrebbe messo quest'ultimo, come portava la narrazione, per primo. Infatti Marco e Luca scrivono che il paralitico fu portato, col suo letto, alla casa dov'era Gesù, ma che non potendo penetrarvi, alcuni ne scopersero in parte il tetto e calarono, pel foro, il letticciolo sul quale giaceva l'infermo. Condotto così fino a Gesù, questi disse: « Lèvati, togli il tuo letticello e cammina ».

VIII. LA SAMARITANA AL POZZO.

e tre porci, al di là, fuggono pel mare, allungandosi nel vuoto. Le loro zampe traspaiono nelle acque assai ben fatte. Il mare, dov'essi nuotano, è un po' mosso e biancheggiante di spume; ma lontano riprende il suo sereno smagliante azzurro.

III. Il paralitico di Capernaum. — Proprio così! Il soggetto del terzo quadro è lo stesso del primo! Senonchè, invece di muovere dai Vangeli di Matteo e di Giovanni, muove da quelli di Marco e di Luca. L'autore o ispiratore del musaico ha perciò separato in due diversi miracoli, quello solo raccontato in due modi. Non è infatti possibile credere che dello stesso volesse anch'egli mostrare la duplice versione in due quadri, perchè non li

Gesù e un Apostolo stanno d'innanzi a una piccola casa grigia, con una finestra nel fianco, e coperta di tegole rosse. Due uomini, inclinati l'un contro l'altro sull'orlo del tetto, tirano le corde che reggono il letto con lo schienale ornato di delfino, all'uso romano. L'ammalato seminudo, con manto rosso che gli copre le gambe e i fianchi, tende fiducioso le mani e lo sguardo a Gesù. La casa, i due uomini, l'infermo sono piccolissimi in confronto di Gesù e dell'Apostolo, ma trattati a poche tessere con grande maestria.

IV. Il Pastore separa le pecore dai capretti. — Dalla fine del sermone profetico, in S. Matteo, apprendiamo che quando il Figliuol

IX. LA DONNA DAL FLUSSO DI SANGUE.

X GESÙ RISANA I DUE CIECHI DI GERICO.

XI. PIETRO ED ANDREA LASCIANO LE RETI PER SEGUIRE GESÙ.

XII. LA MOLTIPLICAZIONE DEI PANI E DEI PESCI.

dell'uomo sarà venuto nella sua gloria con gli angeli, separerà gli uomini, gli uni dagli altri, come il Pastore separa le pecore dai capretti. E metterà le pecore alla sua destra e i capretti alla sinistra. L'allusione ha ispirato al musaicista uno dei quadri più solenni e più belli nella sua grande semplicità. Gesù siede sul monte fra due angeli. Alla sua destra s'avanzano tre pecorelle candide, cui Egli tende la destra in amorosa accoglienza. Dall'altro lato stanno tre capre, a larghe macchie scure, più raccolte e strette fra loro come per timore. L'angelo che soprastà alle pecore bianche è corrusco. Tutto rosso di vesti e d'ali, si scalda pel riflesso anche nelle carni, nel crine, nell'aureola. L'angelo, invece, che soprastà alle capre, è violaceo in tutto, vesti, ali, capelli, volto, aureola, mani e piedi, come se il livore del peccato lo ravvolgesse in una tediosa penombra.

V. IL QUATTRINO DELLA VEDOVA. — « Gesù riguardava come il popolo gettava denari nella cassa delle offerte, e molti ricchi vi gettavano assai. Ed una povera vedova venne, e vi gettò due *piccoli*, che sono un quattrino. E Gesù, chiamati a sè i suoi discepoli, disse loro: *Io vi dico in verità, che questa povera vedova ha gettato più di tutti, poichè gli altri vi hanno gettato il sovrabbondante, ella, tutto ciò che aveva* ». Così Marco. E Gesù nel musaico la benedice, mentre il discepolo dischiude la destra riconducendo la parola del giusto. La vedova con veste color marrone, listata di scuro, e manto pure marrone che le passa sul capo e sulla cuffia, depone i due *piccoli* nella cassetta sorretta da quattro alti piedi di legno.

VI. IL FARISEO E IL PUBBLICANO. — « Due uomini, disse Gesù, salirono al tempio, per orare; l'uno era fariseo e l'altro pubblicano. Il fariseo, stando in pie', orava in disparte in questa maniera: *O Dio, ti ringrazio, che io non sono come gli altri uomini: rapaci, ingiusti, adulteri; nè anche come quel pubblicano. Io digiuno due volte la settimana, io pago la decima di tutto ciò che posseggo.* Ma il pubblicano, stando da lungi, non ardiva neppure alzar gli occhi al cielo; anzi si batteva il petto dicendo: *O Dio, sii placato inverso me peccatore.* Io vi dico, che costui ritornò in casa sua giustificato, più tosto che quell'altro; perciocchè chiunque s'innalza sarà abbassato, e chi si abbassa sarà innalzato ».

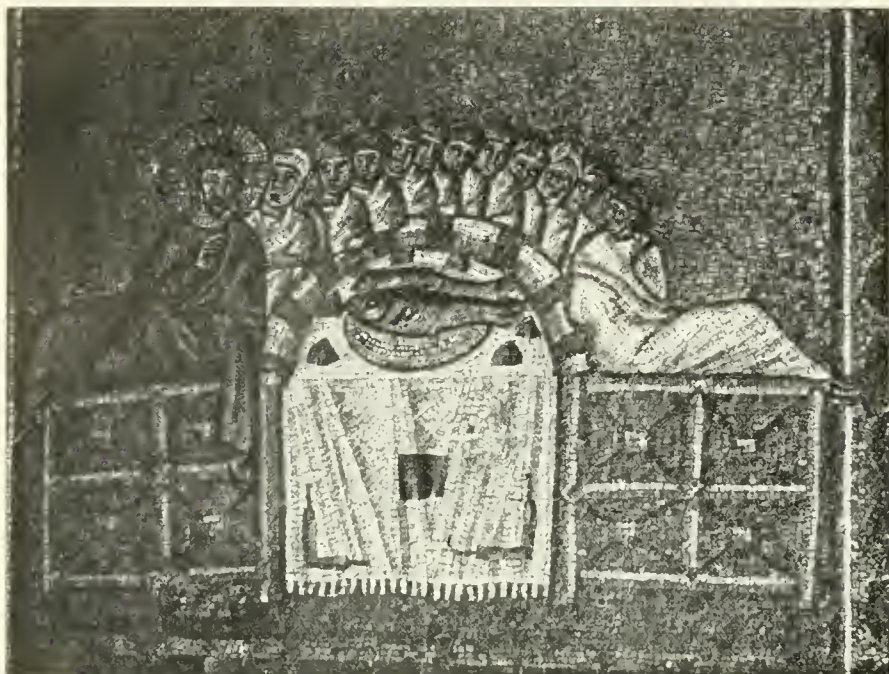
Il musaico risponde così fedelmente e completamente alla *parabola* narrata da Luca, che si resta sor-

XIII. L'ACQUA MUTATA IN VINO ALLE NOZZE DI CANA.

XIII. LA PARTE OMBREGGIATA È LA SOLA ANTICA.

presi come qualcuno abbia voluto vedervi « il tempio di cui Gesù predice la distruzione »! Occupa il fondo la facciata marmorea (bianca e violetta) del tempio, sorretta da quattro colonne con capitelli gialli. In mezzo s'apre la porta architravata, sormontata dal timpano, dal quale pende una tendina, annodata, con bordo ed ornamento d'oro. Il giovine fariseo, a destra, guarda senza umiltà, di fronte, e spalanca le braccia nell'ardita affermazione della sua virtù e della sua fede; il pubblicano invece, vecchio, canuto, si curva battendosi il petto.

VII. Resurrezione di Lazzaro. — Gesù si presenta a destra col solito discepolo dal gesto ammirativo. San Lazzaro avvolto nel lino (in modo che il suo corpo gli si disegna dentro, con le braccia stese sui fianchi) si solleva sul sepolcro. Il suo corpo sta devotamente ripiegato verso Gesù, cui guarda attonito. Al tempietto marmoreo, sotto cui si vede l'arca scoperchiata, si sale per quattro gradini. La facciata con-

XIII. DALLA STAMPA PRODOTTA DAL CIAMPINI NEL 1699.

XIV. IL CENACOLO.

XV. IL SERMONE SUL MONTE.

XVI. IL BACIO DI GIUDA.

XVII. GESÙ CONDOTTO AL GIUDIZIO.

siste in due colonne che reggono un timpano, e presenta caratteri architettonici romani, come il tempio del quadro precedente e come il pozzale del quadro che segue, rilevato da gigantesca colonna scanalata proprio come l'ambone di S. Agata nella medesima Ravenna.

VIII. La Samaritana al pozzo. — La Samaritana ritta, con veste rosso-cangiante listata di violetto, e la graziosa testina nella cuffietta bianca, solleva con la carrucola la secchia, che esce dal pozzo, traboccante d'acqua. Gesù, dal volto bello e dignitoso, sta seduto su un rialzo del terreno e la benedice. Dietro a lui è il solito discepolo.

IX. La donna dal flusso di sangue. — Gesù procede da sinistra ed accenna alla donna, che sta prostrata a' suoi piedi, di rialzarsi. L'Apostolo ripete il gesto del Maestro per animarla. Dietro le stanno tre spettatori, d'uno dei quali si vede la sola testa coi capelli e la barba bianca. Degli altri due, giovani ed imberbi, uno ha manto rosso, e l'altro violetto. Questi colori provano che non sono Apostoli, i quali vestono costantemente di bianco, come Gesù veste sempre l'antica porpora (un color marrone lievemente violetto), ma figure che *riassumono* una folla. Ora in questo quadro si vede espressa la seconda parte di quel *miracolo*, quale è narrata da Luca, e non la prima, che trovasi pure in Matteo. Vediamo. « Una donna inferma di flusso di sangue già da dodici anni, si accostò di dietro a Gesù e toccò il lembo della sua vesta, perciocchè ella diceva fra sè stessa: *Se sol tocco la sua vesta, sarò libera* ». Ora nel musaico la donna non è dietro a Gesù, nè gli tocca il lembo della vesta; ma gli sta prostrata d'innanzi *coram populo*. Infatti Luca racconta che Gesù, sentitosi toccato dietro, chiese ripetutamente chi era stato: « E la donna, veggendo ch'era scoperta, tutta tremante venne; e *gettataglisi a' piedi*, gli dichiarò, *in presenza di tutto il popolo*, per qual cagione l'aveva toccato e come in quell'istante era guarita. Ed Egli le disse: Sta di buon cuore, figliuola; la tua fede ti ha salvata; vattene in pace ». E questo è indubbiamente l'episodio espresso nel musaico, e non quello dell'*Adultera*, come pensa il Padre Garrucci.

XVIII. GESÙ D'INNANZI AL SINEDRIO E A CAIAFA.

X. Gesu' risana i due ciechi di Gerico. — Due ciechi uscirono di Gerico seguiti da una gran

folla attendendo il passaggio di Gesù e invocando la luce. « *Abbi pietà di noi, figliuolo di Davide.* E Gesù, fermatosi, li chiamò e disse: *Che volete ch'io vi faccia?* Essi gli dissero: *Signore, che gli occhi nostri sieno aperti.* E Gesù, mosso a pietà, toccò gli occhi loro, e incontanente gli occhi loro riebbero la vista, ed essi lo seguitarono ». (Matteo).

Nel musaico Gesù procede da destra toccando con l'indice l'occhio del primo giovane cieco, che ha manto color marrone e nella sottoveste due dischi neri, e procede tastando il terreno con un rozzo bastone. Porge il volto con intensa aspettazione, in attesa di contemplare l'aspetto del Liberatore. Ed anche più tristemente immoto nella sua tenebra appare il secondo, più vecchio, calvo, con la fronte aggrottata e la barba grigia. Ha manto rosso e veste bianca con dischi neri come l'altro. Dietro a Gesù, un giovine Apostolo, assai ben mosso, accentua la maraviglia del miracolo, con una mano alzata.

XI. Pietro ed Andrea lasciano le reti per seguire Gesu'. — Gesù, dritto sulla riva del mare di Tiberiade e accompagnato da un dicepolo, accenna a Simone, detto Pietro, e ad Andrea suo fratello, di seguirlo. Quest'ultimo spinge la barca col remo, mentre l'altro è in atto di trarre la rete con le maglie a squama, pesante di tre bei pesci color di rosa. Figure grandiose, i due pescatori, seminudi, alzano il capo verso Gesù ascoltando le sue parole, e, nello stesso tempo, continuando il loro mestiere. Sant'Andrea, come di solito, appare grigio, scarmigliato, più scuro di carnagione, in una parola, più selvatico. Presso alla barca, gialla con una striscia rossa, e nell'acqua ondosa, nuota un delfino dall'occhio argenteo e il muso rosso.

XIX. PIETRO AVVISATO.

XII. La moltiplicazione dei pani e dei pesci. — Gesù sta ritto in mezzo a quattro Apostoli e tende le mani sui pani e sui pesci. Questi gli sono pòrti dai due pescatori del quadro antecedente, dal canuto Pietro e dallo scarmigliato Andrea. Due più giovani discepoli gli presentano i pani. La testa imberbe, quasi infantile di Gesù, nei lunghi capelli è assai bella e più solenne appare la sua figura nella semplicità simmetrica del quadro.

XIII. L'acqua mutata in vino alle nozze di Cana. — Nel Vangelo di S. Giovanni si legge:

XX. GESÙ RINNEGATO DA PIETRO.

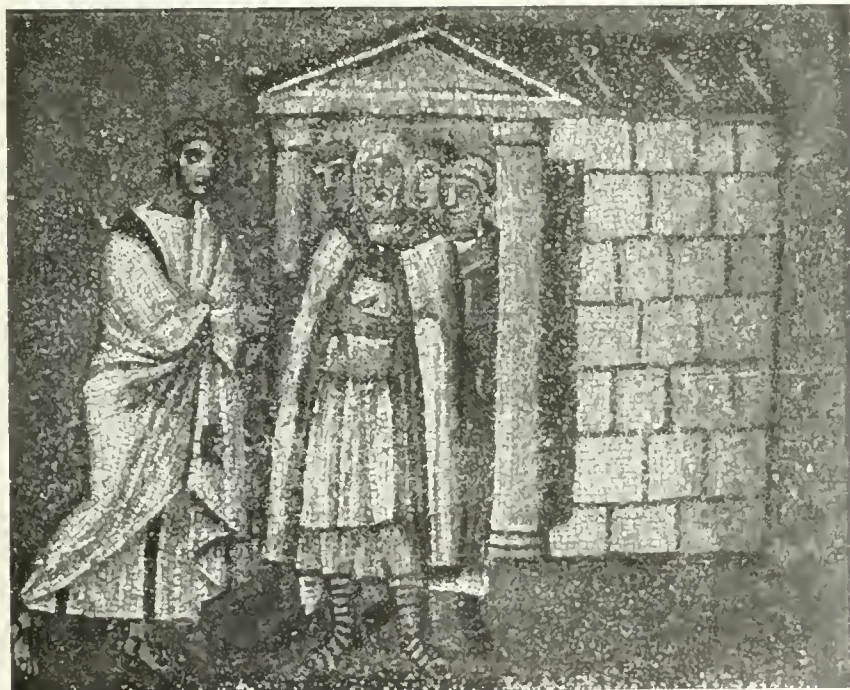
Si fecero delle nozze in Cana Galilea, e la Madre di Gesù era quivi. Or anche Gesù, co' suoi discepoli, fu chiamato alle nozze. Ed essendo venuto meno il vino, la Madre gli disse: *Non hanno più vino....* Or quivi erano sei pile di pietra, poste secondo l'usanza della purificazione dei Giudei, le quali contenevano due o tre misure grandi per una. Gesù disse loro: *Empite d'acqua le pile.* Ed essi le empirono sino all'orlo. Poi egli disse: *Attingete ora e portatele allo scalco.* Ed essi gliele portarono. E come lo scalco ebbe assaggiato, trovò che l'acqua era stata mutata in vino ». Quest'episodio delle nozze di Cana, e nessun altro, è l'interpretazione, mai per l'innanzi data, dell'ultimo quadretto di sinistra.

Il primo a parlarne fu il Ciampini, il quale affermò che, già a' suoi tempi, il quadro era danneggiato; e da un disegno (più chiaro assai di quel che parve a lui stesso) rilevò che rappresentasse la *Moltiplicazione dei pani.* Ma nell'incisione, ch'ei presenta, si vedono delle idrie o *pile* e non delle sporte o ceste. E poi non era possibile che in quel quadro si ripetesse lo stesso soggetto incluso nel precedente.

Perciò il Padre Garrucci, dopo aver curiosamente dubitato che il Ciampini guardasse, scrivendo, a un disegno diverso da quello che pubblicò, avanza, per suo conto, un' altra ipotesi: « A me sembra che nel rifare questo quadro siasi conservata o tutta o in parte la persona supposta del servo; e la ragione si è, perchè questa è altrimenti atteggiata di quello che convenisse a chi avrebbe tutt'al più dovuto stare accanto alle ceste in posa tranquilla. Invece una figura così atteggiata suol ricorrere nella scena dell' ingresso in Gerusalemme, e vi rappresenta uno di coloro che stendono sulla via il loro mantello. A tal persona e atteggiamento ben corrisponde la parte superiore della imagine di Cristo, che è solo antica, e non ripugna quella del discepolo; dimodochè a dar compita la scena, secondo me, non vi si deve supplire altro che la perduta figura del giumento e il panno nelle mani dell'Ebreo ». Qui il Garrucci avanza prudentemente una congettura, o tutt'al più la sua opinione. Invece il Barbier de Montault taglia corto, dando per cosa certa ciò che il Garrucci pensava e intitolando senz'altro il musaico *Entrée à Jérusalem.* Egli poi aggiunge che il quadro è stato deformato per rappresentare le nozze di Cana, col Cristo che abbassa la sua verga sopra le cinque idrie per mutare l'acqua in vino. Aggiunge poi che d'antico non resta che il busto di Gesù, dell'Apostolo e tutto il giovine che si piega. Dove il Barbier de Montault abbia oggi veduta la verga in mano di Gesù e le

idrie non sappiamo. Come dimostra l'unita riproduzione del musaico, tratta dal vero, Gesù tende semplicemente le mani e il giovine avanza dei panieri, nei quali può star bene il pane, ma non certo l'acqua.... anche se convertita in vino per volontà divina! Dunque nessuno oggi riguardando unicamente quel quadro, senza sapere del suo stato primitivo, potrebbe pensare alle *Nozze di Cana!*

Del resto l'ipotesi del Garrucci e la certezza del Barbier de Montault, sull'antica significazione dell'*Ingresso in Gerusalemme,* vanno escluse. Come si vede dalla riproduzione del musaico e come dimostriamo chiaramente col disegnetto dello stato attuale, d'antico non rimane che il busto del discepolo e più che mezza figura di Gesù. Ora è impossibile che in origine vi fosse la figura del giumento. Essa, con parte delle gambe e con le zampe, sarebbe uscita dalla cornice, in basso, nè sarebbe stato possibile comprenderne tutta la parte anteriore nello spazio tra la figura di Gesù e quella reclinata del giovine. Ma ciò che leva di mezzo ogni dubbio si è che tutto il tratto del musaico dietro a Gesù (esaminato nel mastice, e tessera per tessera) è proprio primitivo, e non contiene il più piccolo avanzo della figura del giumento, mentre ve ne dovrebbe apparire un bel pezzo! Dunque (con buona pace degli archeologi) in quel musaico l'asino non c'è mai stato!

È pure da osservare che il discepolo alza la destra in atto di sorpresa, guardando Gesù che compie un miracolo. La stessa figura si trova, con poca varietà, ripetuta nelle altre composizioni, ma non esprime maraviglia con la destra alzata se non quando assiste ad un prodigio. Come, in tal caso, nell'*Ingresso in Gerusalemme* avrebbe potuto trovar posto? Invece diverse figurazioni sincrone o quasi, e un migliore studio del musaico e della vecchia stampa del Ciampini, dovevano mettere sull'avvertito che in antico il quadro esprimeva certo le *Nozze di Cana.* L'incisione del Ciampini (a' cui tempi il musaico non era così mal ridotto, come intorno alla metà del secolo ora morto) mostra Gesù con la verga, mostra le idrie e non le ceste o panieri, e sopratutto mostra una specie di otre, sulla spalla del giovine che si curva per versarne il contenuto nelle sottoposte pile. Infatti abbiamo letto nel Vangelo: « Gesù disse loro: *Empite d'acqua le pile. Ed essi le empirono sino all'orlo* ». Oltracciò è da considerare esser la forma delle pile uguale a quella di molte altre fatte per lo stesso soggetto in alcuni sarcofagi del Laterano, in un'arca della cripta di S. Encrazia a Saragozza, nella porta di S. Sabina in Roma e, con anche maggiore somiglianza, in un dittico (appartenente alla cattedrale di Palermo) dove, oltre alle figure di Gesù con la verga e del discepolo in atto di sorpresa, si ha

XXI. IL PENTIMENTO DI GIUDA.

precisamente quella del giovine che, con una brocca, versa acqua nelle idrie.

Il testo del Ciampini deve aver tratto in inganno i ristauratori che, intorno al 1870, sconciarono quella e tante altre parti del musaico e che, senza tener conto della vecchia incisione, rifecero il pezzo di musaico, lontani da ogni più elementare criterio archeologico e tecnico.

* * *

Passando dalla parete sinistra alla destra, ossia dalla serie dei miracoli agli episodi della Passione, e alla risoluzione tragica della vita di Gesù, una cosa assai importante dobbiamo notare: a Gesù spunta e cresce la barba. Troviamo, per tal modo, in quel monumento del secolo VI una considerazione semplice e naturale che contrasta con molti esercizi archeologici. Quanto infatti si è fantasticato sull'uso antico di rappresentare Gesù imberbe o con la barba! Almeno il musaicista di S. Martino « in cielo d'oro » si è tenuto semplicemente alla verità « umana ». Finchè Gesù attraversa i paesi seguìto, adorato, compiendo miracoli, spargendo il balsamo della parola divina, egli è bello, fiorente, accurato della persona, con la barba ben rasa secondo l'uso romano. Ma poi, quando il dramma e il dolore cominciano; quando il tradimento, la cattura, il carcere, il martirio si succedono, egli appare in tutta la tristezza dell'abbandono: il volto diventa emaciato, l'occhio fisso, la chioma incolta, la barba lunga.

XIV. Il Cenacolo. — Il triclinio è veduto di fronte. La facciata dei letti è decorata di bugne, e la tavola, apparecchiata con sei pani e due pesci, segna un mezzo ovale. Nell'orlo della tavola gira il cuscino o rialzo, sul quale i commensali appoggiano il gomito. Tutti gli Apostoli vestono di bianco e Gesù di porpora. Questi sta a sinistra, e Giuda all'opposto capo della tavola, proprio di fronte a Lui, che alza la mano alludendo al traditore. Pietro e i due che gli son dietro, guardano attoniti il Maestro; ma gli altri fulminano con lo sguardo Giuda, che volge il capo verso a Gesù, grave e solenne. Il quadro è pieno di sentimento.

XV. Il sermone sul monte. — Sulla montagna verde, fra sei alberelli, sorge ritta, di fronte, a braccia aperte, la figura di Gesù. Gli Apostoli stanno seduti in basso sui rialzi del terreno. A sinistra, presso il piede del Redentore, è Pietro, che accenna a conversare con Andrea che gli sta di fronte. Dietro al primo, altri cinque Apostoli, fra' quali, all'estremità del quadro Paolo con la barba nera e allungata a punta. Chi si regge il capo con la mano ascoltando, chi l'alza e s'atteggia a parlare. Dietro ad Andrea restano soltanto quattro Apostoli, perchè

XXII. PILATO SI LAVA LE MANI.

un largo e cattivo ristauratore ha coperto, senza esaminare l'impronta lasciata dalle tessere, lo spazio d'una figura con uno scoglio a segnacci di tessere nere e con altri tratti confusi. Così ha tolto equilibrio alla larga e mossa composizione.

XVI. Il bacio di Giuda. — Gesù è in mezzo. Giuda, accostandoglisi da sinistra con largo passo, l'abbraccia ed alza il capo per baciarlo in volto, ma, temendo che il Maestro s'accorga dell'animo suo perverso, solleva loscamente gli occhi per scrutare il sentimento di Lui. Faccia più trista non è possibile immaginare: capelli corti, fronte bassissima, baffi sottili spioventi e un magro giro di pelo alle guancie e al barbotto. Dietro a Gesù sta Pietro attonito, presago. Con la sinistra regge la spada e con la destra corre all'elsa quasi volesse scagliarsi sul traditore. Seguono quattro Apostoli col capo reclinato per isdegno e dolore. Dalla parte opposta s'addensano i soldati. Chi ha la spada, chi la lancia, e due reggono le fiaccole accese. Naturalmente la somma dei soldati si scorge dalle teste. Due soli si mostrano quasi interamente. Portano calzari rigati in bianco e nero; uno ha la tunica rossa legata al fianco; l'altro, celeste. Il primo alza la spada con la destra ed allunga la sinistra per allontanare Giuda da Gesù. Il gruppo è veramente pieno di senso drammatico, e la forte sua semplicità gli valse d'influenzare sino l'arte trecentistica.

XVII. Gesu' condotto al giudizio. — Gli Scribi spingono innanzi il Redentore, il quale, indicando con le mani la strada, mostra d'andar volonteroso al giudizio. Che siano Scribi e non discepoli lo provano le vesti variamente colorate, mentre quelle degli Apostoli sono, come abbiam detto, sempre bianche. Alla destra di Gesù è uno con manto verde sporco; alla sinistra un altro con manto rosso cangiante e un terzo con manto grigio. Gesù procede, assorto nei pensieri, pel paese montuoso.

XVIII. Gesu' d'innanzi al Sinedrio e a Caiafa. — Gesù emaciato sta d'innanzi a Caiafa e ai Pontefici, seduti in uno scanno dall'alta spalliera retta da due colonnette laterali. Quello di mezzo ossia Caiafa (che rivedremo in altri quadretti) porta il pallio bianco orlato di porpora, affibbiato al petto, mentre gli altri due pontefici l'hanno rosso aranciato.

XIX. Pietro avvisato. — Gesù, seguito da un discepolo, fissa negli occhi Pietro e sollevando la destra gli dice: *Io ti dico in verità, che questa stessa notte, innanzi che il gallo canti, tu mi rinnegherai tre volte.* Pietro alza la testa e il dito al cielo, rispondendo: *Anche se mi convenisse morir teco, non ti rinnegherò.* In mezzo alle due stupende figure e

XXIII. GESÙ CONDOTTO AL CALVARIO.

nell'angolo della casa si vede un alto pilastro con sopra il gallo cui allude Gesù. Il Padre Garrucci dice che il gesto di Pietro è quello « di reminiscenza », e che la stessa presenza del gallo n' è prova perchè accosta varie fasi dello stesso fatto. Può darsi; ma a noi pare che quel gesto corrisponda benissimo alle parole riferite di Pietro. Oltracciò, se si considera che Gesù ricorda il gallo, e che, nel seguente musaico, è rappresentato un altro episodio, a sua volta, anteriore alla « reminiscenza », non è strano riferire tutta la composizione ad un solo momento.

XX. Gesu' rinnegato da Pietro. — Il racconto che la fanticella si accostò a Pietro, dicendo: *Anche tu eri con Gesù il Galileo,* e Pietro sdegnosamente negò con le parole: *Io non so ciò che ti dica,* è reso in modo mirabile dal musaico. La fanticella, graziosissima nella sua veste aranciata e manto verdastro, raccolto con leggiadria dalla sinistra, si curva premurosa verso Pietro, e, fissandolo in volto e sollevando la destra, sembra volergli rispettosamente rimettere in mente ciò ch' ei diniega. Egli invece si ritrae, con mossa superba e sdegnosa, e simula sorpresa. Dietro è la casa d'Anna coperta di tegole rosse, con la tenda bianca alla porta e le finestre ad arco.

XXI. Il pentimento di Giuda. — Con la faccia meno sinistra di quando dava il bacio a Gesù, Giuda s'accosta al tempio per restituire i trenta sicli d' argento (rinchiusi in una borsa rossa) ai principali sacerdoti ed agli anziani. Il pontefice, che rifiuta la restituzione delle monete, ha lo stesso aspetto e la stessa veste di Caiafa; i bozzacchini rigati, il pallio bianco a bordo di porpora affibbiato sul petto, la barba e i capelli lunghi e bianchi. Dietro a lui s'intravedono altre tre figure, le quali escono dal tempio marmoreo, coperto di tegole, con la facciata costituita da un frontone sorretto da due colonne. Bella è la figura di Giuda e di certa intensità d'espressione le altre teste, ma la composizione è povera, non armonica, tenendo l'edifizio mal disegnato troppa parte del quadro.

XXIV. LE MARIE AL SEPOLCRO.

XXII. Pilato si lava le mani. — È, per vita, composizione ed espressione, uno dei più bei musaici della serie. È formato da due gruppi laterali. A sinistra il Redentore che abbandona le braccia in atto di sconforto vedendo Pilato disinteressarsi della sua sorte. Dietro a Gesù stanno il solito vecchio pontefice canuto, dal pallio affibbiato, ed altri scribi accusatori. A destra Pilato (con veste bianca ricamata di nero e manto, raccolto alle gambe, color marrone) siede nel tribunale e pur rimanendo

col volto e il guardo fissi in Gesù, porta la mano destra sulla patera offertagli da un servo, che tiene la brocca e versa acqua. Il servo veste una tunica rossastra legata alla cintura e calzari scuri alti sino al ginocchio. Sulla spalliera della cattedra emergono col solo busto tre soldati o assessori del Preside.

XXIII. Gesu' condotto al Calvario. — Con la barba e i capelli sempre più lunghi ed incolti, e con l'aspetto più misero, Gesù cammina sulla via del supplizio. Alla sua sinistra Simone Cireneo reca sulle spalle la croce e si piega a guardare Gesù. Ha tunica rossa, calze bianche e calzari rigati. Al lato destro gli s'accosta un manigoldo che differisce nella veste da Simone, solo perchè ha la tunica celeste. Dietro è il solito vecchio pontefice, poi un altro vecchio e due altre figure, una palese solo per la curva del capo. D'innanzi al triste corteo comincia il pendìo del monte, ma non sappiamo dove il Garrucci abbia veduta la « spelonca preparata per la sepoltura ».

XXIV. Le Marie al sepolcro. — Maria alta, magra, con gli occhi illividiti, con veste e manto di porpora, e Maria Maddalena coperta di verde cupo, s'accostano al monumento periptero dai capitelli dorati, dalla cui porta si scorge il sepolcro di Gesù, scoperchiato e vuoto. Esse alzano concordi la destra, sorprese del fatto, e con lo sguardo interrogano il giovanetto « che siede dal lato destro, vestito d'una roba bianca ». Ha l'ali lievemente violette, l'aureola d'argento e regge la lunga asta d'oro. Col volto sorridente e l'atto soave annunzia alle due dolenti che Gesù è risorto.

XXV. I discepoli in viaggio per Emmaus. — Luca scrive che mentre due discepoli andavano ad un castello chiamato Emmaus, Gesù s'accostò e si mise a camminare e a ragionare con loro, che lo riconobbero più tardi quando a cena distribuì il pane. E Dante nel *Purgatorio*

XXV. I DISCEPOLI IN VIAGGIO PER EMMAUS.

> Ed ecco, sì come ne scrive Luca,
> che Cristo apparve ai duo ch'erano in via
> già surto fuor de la sepolcral buca.

Di fronte ai tre s'alza il monte alberato e coronato in vetta dal castello d'Emmaus. Gesù Cristo alza la destra e i due Apostoli ammantati ne imitano il gesto. L'uniformità degli atteggiamenti mette nel quadro un fine senso di concordia che sembra sollevare la povertà della composizione.

XXVI. Gesu' appare agli Apostoli e la incredulita' di Tommaso. — La confusione fatta dagli storici dell'arte su questo musaico è incredibile. Il Garrucci ha creduto che rappresenti la prima apparizione ai discepoli quand'erano a cena ed ha

messo (tanto nella illustrazione che nello scritto) in mano a Gesù due pesci, che non si trovano affatto nel musaico! Fantastica pure d'una cortina pendula fra Gesù e Pietro. Dal Garrucci i due pesci sono passati al Barbier de Montault, mentre il Venturi definisce l'argomento in « Cristo che appare agli Apostoli e *dà la legge a Pietro* ». Solo il Rohault de Fleury interpreta esattamente. Gli Apostoli, in veste bianca, s'affollano intorno a Gesù, il quale dritto, d'innanzi alla porta serrata, solleva il braccio sinistro mostrando scoperta l'ascella e piccola parte del petto, dove s'apre la ferita ch'egli indica con la destra a Tommaso, il quale la contempla attonito. Gli occhi di tutti si fissano in lui. « Gesù venne — racconta Giovanni — essendo le porte serrate, e si presentò in mezzo e disse: *Pace a voi!* Poi disse a Toma: *Porgi qua il dito, e vedi le mie mani; porgi anche la mano e mettila nel mio costato; e non sii ricreduto, anzi credente.* E Toma rispose e gli disse: *Signor mio, e Iddio mio!* Gesù gli disse: *Perciocchè tu hai veduto, Toma, tu hai creduto. Beati coloro che non hanno veduto, ed hanno creduto* ».

* * *

Ci siamo diffusi nella descrizione di questi ventisei antichi musaici della vita di Gesù, per accompagnare le prime fotografie, ortocromatiche e senza nessun ritocco, che d'essi si siano fatte. La grande altezza in cui quei musaici si trovano, e su tutto il lerciume, pur mo' scomparso, che li velava, avevano finora tolto ogni possibilità di riprodurli con esattezza. Già nel sec. XVII il Ciampini s'era limitato a riprodurre i tredici di sinistra perchè in forte luce ed un solo (il *Cenacolo*) di destra. D'allora in poi sino al Garrucci, nessuno, se non erriamo, li riprodusse più; ma anche il Garrucci ne diede riproduzioni imperfette e con poco carattere. Meglio assai fece Rohault de Fleury affidato alle fotografie ripassate a penna, di cui abbiamo parlato. In seguito, in vari libri apparve la riproduzione d'alcuni, ma non la serie completa, la quale soltanto ora si presenta, in modo utile e sicuro, agli studiosi.

CORRADO RICCI.

XXVI. GESÙ APPARE AGLI APOSTOLI, E LA INCREDULITÀ DI TOMMASO.

LETTERATI CONTEMPORANEI: HENRI DE RÉGNIER.

NEI primi mesi del 1887, una piccolissima rivista: *Les Ecrits pour l'Art* mise a rumore il campo de' giovini poeti, spaventando i pochi vecchi maestri, che avevano sopportato serenamente le audacie della *Vogue*. Il gruppo che compilava quella piccola rivista s'intitolava « simbolista-istrumentista » e riconosceva per direttore d'orchestra René Ghil, reso allora famoso dallo straordinario suo *Traité du Verbe:* si componeva di quattro poeti, tutti i quali si acquistarono poi nominanza: Stuart Mérril, Francis Vielé-Griffin, Émile Verhaeren ed Henri de Régnier. L'accordo tra di loro durò lo spazio di una primavera: i musicanti abbandonarono il loro direttore, che si affrettò a scritturare una nuova fanfara, ma molto mediocre, e ciascuno si ritrasse da parte. Henri de Régnier aveva già pubblicato due piccole raccolte di versi: *Les Lendemains* (1885) e *Apaisement* (1886). Egli pubblicò, in quello stesso anno 1887, *Sites* e, l'anno successivo, *Episodes*. Tale serie di poesie, che rappresenta la sua opera giovenile, contiene molte pagine notevoli per una elegante e dignitosa tristezza, una grande purezza di forma ed una dolce soavità. Ma l'originalità del poeta non vi traspare ancora che raramente. Il sentimento è personale, ma l'espressione è imitata. Ed ecco un esempio di tale sua maniera, tolto dagli *Episodes:*

A la source des seins impérieux et beaux
J'ai bu le lait divin dont m'a nourri ma Mère
Pour que, plus tard, mon glaive étrange et solitaire
Ne connût pas la honte aux rouilles des fourreaux;

Dans l'éblouissement de métal des barreaux
D'un casque grillé d'or, orné d'une chimère,
J'eus une vision vermeille de la Terre
Où les cailloux roulaient sous les pas des Héros.

Et, fidèle à la gloire antique et présagée,
J'ai marché vers le but ardu d'un apogée
Pour que, divinité par le culte futur

Des temps. Signe céleste, au firmament j'élève,
Parmi les astres clairs qui constellent l'Azur,
Une Étoile à la pointe altière de mon glaive.

Ma già il suo talento si fa più pieghevole; il verso perde la sua rigidezza, le immagini divengono più ingegnose e ricche. Sino dal 1888, egli lavorava ad una nuova raccolta, alla quale s'era dapprima proposto di dare il titolo gentile di *Glorioles*, ma che apparve, invece, due anni dopo, col titolo: *Poèmes anciens et romanesques*. Da qui comincia il vero Régnier. Il disegno non è per anco completo, ma le linee appaiono bastevolmente chiare nello schizzo, che sarà poi precisato dagli anni. C'è già una grande distanza tra il sonetto sopracitato e i seguenti versi:

Les grands chars sont entrés dans la forêt sonore
  Où les essieux frôlaient les talus en fleurs,
Sur le bord du ruisseau tiède d'un ciel d'aurore
  J'ai cherché des perles rares et des fleurs.

Les grands chars sont entrés sans moi dans le bois d'ombre,
  Perdus à jamais au détour des chemins,
Et le doux flot contait des choses à mon ombre
  Et j'ai ce soir des trésors à pleines mains!

Le rire des essieux entravés de guirlandes
  Les mules d'amble aux sabots fourrés de soie;
Et les Dames tordant entr'elles des guirlandes,
  Et l'éclat des fouets tressés d'or et de soie.

Tout le cortège des Sœurs blondes et des Frères,
  Avec qui j'ai franchi les fleuves, les prés
Et les monts où les gemmes jaillissaient des pierres
  Sous le pas des chevaux hâtés vers les prés.

HENRI DE RÉGNIER.
(DA UNA PUNTA-SECCA DI AD. LALAUZE).

Entra dans la forêt merveilleuse et magique
Où les fleurs des talus frôlaient les essieux.
Et j'erre seul parmi le soir, riche et magique,
Les doigts embrasés de joyaux précieux.

Je ne franchirai pas la borne des lisières
Pour joindre les chars perdus parmi les arbres.
Les chevaux dételés hennissent aux lisières
Troublant les nids de pie au sommet des arbres!

Egli è col giungere a *Tel qu'en songe* che si può ammirare tutto il dischiudimento di questo bel fiore malinconico e superbo. Avvi una dalia, coltivata ne' giardini in cui prediligonsi le fioriture singolari, ch'è tutta nera, d'un nero serico di velluto, con, nel centro della sua larga corolla, un occhio smagliante e triste, taciturno ed altiero. Io penso a questa dalia pensando alla poesia di Henri de Régnier.

Sembra averla definita egli stesso allorchè scrisse:

C'était l'Espoir
Qui fut assis dans l'ombre auprès du fleuve noir.

E ciò mi mostra ancora l'occhio giallo e limpido nel fiore tenebroso. *Tel qu'en songe* è un poema e non una raccolta di poesie. È il poema dello scoraggiamento passeggero e che sarà vinto dal ritorno della gioia. Si tratta d'una crisi e non di una vera e propria malattia; il poeta lo sa e ciò gli consente di tradurre accuratamente in ritmi la sua deliziosa malinconia. Tutti gli organismi sensibili conoscono questo stato, nel quale si soffre e ci si compiace della propria sofferenza; ma non se ne gode se non perchè se ne prevede la fine: una speranza è nascosta nel fondo dell'anima. Simile dolore non è perciò meno sincero e reale al momento in cui lo si prova. Nato da momentanea ebbrezza, è parimenti effettivo, come se prodotto da una vera ferita. Il dolore, al pari della gioia, non è che un modo di sentire, indipendente affatto dalle cause logiche che il volgo attribuisce alle nostre smorfie e ai nostri sorrisi.

Ma che importa la sincerità di un atteggiamento, ove questo sia bello? Il poeta, secondo Baudelaire, dev'essere un commediante. E forse la sua commedia sarà migliore quando non troppo profondamente vissuta. I grandi dolori sono muti: quelli dei poeti abbondano di parole e sono qualche volta eloquenti. Henri de Régnier è eloquente ed abbondante. Sono pregi questi che, in poesia, non si sono più dati, da Victor Hugo in poi. L'abbondanza di Verlaine era quella di un parolaio piuttosto che di un oratore. Leconte de Lisle andava lento nello svolgere i suoi pesanti panneggiamenti. Mallarmé fu un silenzioso, simile a quelle rocce, dalle quali cade ogni mattina una goccia, una sola goccia d'acqua. Heredia è ancora più avaro della sua parola.

Tra i più giovini poeti, alcuni sono fecondi, ma nessuno ha l'abbondanza armoniosa e sicura di Henri de Régnier. I versi deboli, senza ritmo, o senza colore, sono estremamente rari nell'opera sua: la sua poesia, regolarmente mossa, gira, con passo ieratico e misurato, intorno ad una idea, o ad un sentimento, come una processione intorno ad una basilica. E sono luci, gemme, drappi di seta, che fiammeggiano e riscintillano, mentre un canto grave determina la regolarità dei gesti e un pensiero divino implacidisce i volti.

In *Tel qu'en songe*, la processione è più lenta e misteriosa: essa si svolge nella notte, rischiarata soltanto dalle stelle. Non è possibile leggere questo poema, senza risentirne una impressione d'angoscia. I canti del corteo, poichè trattasi dei funerali della speranza, non sono più che mormorii; i versi attutiscono il loro suono, come passi sull'erba; poscia il sognatore si trova solo, abbandonato persino dalle ombre, che lo precedevano, e una voce, che sembra lontana, dice:

Je t'ouvre le château de songe et de sagesse
Où le seuil ruiné disjoint la porte haute,
Et, si l'âtre allumé chauffe mal ta détresse,
Pense à tes jours perdus et pleures-en la faute.

Si dans la forêt triste, où le vent rôde en peine,
Les arbres, un à un, s'effeuillent aux ruisseaux,
Songe que c'est l'Automne où la vendange est saine
A ceux qui, dès l'aurore, ont quitté leurs travaux.

Je t'attends sur le seuil où le soir est plus sombre
Que tout le crépuscule où la douleur frissonne;
La demeure où j'accueille est la maison de l'ombre,
Et mon visage est grave en face de l'Automne.

Questi versi, parlando senza metafora, sono bellissimi e d'una grande precisione linguistica, nel tempo stesso che sono nuovissimi quanto al loro intimo contesto, alla loro sobria musicalità, alla loro fluidezza, in un disegno, nel quale non avvi nè una goffaggine, nè una menzogna.

I *Poèmes anciens et romanesques* e *Tel qu'en songe* rappresentano il periodo puramente simbolista di Henri de Régnier: i due volumi, che vennero dopo, indicano che il poeta, come altri verso l'epoca stessa, come Moréas, come Pierre Louys, s'è rivolto verso la Grecia, dove

La terre retentit du galop des centaures.

La Grecia dei poeti odierni nulla ha più di classico, è una terra di sogno, nella quale si va a giocarellare con le ninfe:

Je sais que toute Nymphe est femme par sa chair.

divins sono i giuochi d'un poeta francese che, dopo una crisi sentimentale, di taciturno ch'era, ridivien sorridente:

Viens, la douceur de vivre éclôt dans nos pensées.

L'Ombre nue

—

J'ai fait de mon Amour cette blanche statue
Regarde-la. Elle est debout, pensive et nue,
Au milieu du bassin où se mire son eau
Qui l'entoure d'un double et symbolique anneau
De pierre invariable et de cristal fidèle.
La colombe en passant la frôle de son aile
Car l'Amour est vivant en ce marbre veiné
Qui de son long regard que rien n'a détourné,
Contemple, autour de lui, dans l'eau proche,
La fraîcheur de son ombre humide, vaine et ~~nue~~ apparue

AUTOGRAFO DI HENRI DE RÉGNIER.

E ciò potrebbe succedere tanto nella foresta di Fontainebleau o sulle spiagge della Bretagna, quanto nei boschi dell' Olimpo o sulla riva di Lesbo. Henri de Régnier non si dà neppur briga di servirsi di nomi greci; non cerca punto, come Leconte de Lisle, d'evocare il passato: i suoi *Jeux rustiques et*

Dopo le *Médailles d'argile,* ultimi versi da lui pubblicati, egli ci diede tre volumi di prosa: *La double maîtresse, Les amants singuliers* e *Figures et caractères.* Al momento in cui io scrivo, si sta stampando il suo nuovo romanzo: *Le bon plaisir.*

Vi sono scrittori, così felicemente temprati, da

trovarsi a loro agio così nel verso come nella prosa, Victor Hugo, per esempio, Baudelaire e, più recentemente, Stéphane Mallarmé. L'autore degli *Amants singuliers* appartiene a un tal gruppo privilegiato. La sua prosa è sobria e piana, benchè ricca d'imagini. Il tono n'è naturale, prezioso qua

HENRI DE RÉGNIER — (DA UN DISEGNO DI LUQUE PER « LES HOMMES D'AUJOURD'HUI » 1888).

e là, come conviensi ad un uomo di spirito. Si riscontrano in Régnier, con la poesia per giunta, alcune delle qualità di Laclos, di Merimée e d'Anatole France. Egli domina il suo soggetto e guida i suoi personaggi, abusando fors'anche talora del suo potere per farli agire più secondo il suo gusto personale che non secondo la stretta logica del loro carattere.

Ma un simile arbitrio è comune a quasi tutte le creazioni dei poeti. Nulla è più arduo per un poeta, vale dire per un uomo d'una grande sensibilità, della oggettività pura. Lo stesso Molière vi si sottraeva qualche volta, Goethe pure; Dante, sempre. Non v'è, forse, che Shakespeare, la cui personalità esuli completamente dalle opere da lui create. Quanto alla oggettività volgare del romanziere senza nè idee, nè nervi, essa non è rara; lo è troppo poco, anzi. Henri de Régnier, che, ieri ancora, era un poeta, il quale ha scritto un romanzo ed alcuni racconti, potrebbe ben divenire, tra alcuni anni, un romanziere, che ha incominciato col pubblicare vari volumi di versi. Ed io me ne dorrei, perchè egli non è soltanto il più *poeta* dei nostri poeti, ma è il più perfetto; colui che meglio rappresenta, ora come ora, la tradizione del verso francese, considerato come misura del nostro gusto estetico, della nostra sensibilità verbale.

Gli si è fatto rimprovero di una certa freddezza, la quale, secondo me, non è che discrezione. Le confidenze e le familiarità ripugnano al suo gu-

sto. I soggetti meno personali sono quelli che più gli piacciono. E se uno de' suoi poemi, quale *Tel qu'en songe,* ci inizia in una sua vita sentimentale, non è che avvolto da veli e reticenze ch'egli s'offre alla nostra curiosità. Le sue gioie gli servirono di tema, come le sue noie, ma nient'altro che di tema, meno ancora di punto di partenza. Non ha la ingenuità di quei poeti che credono d'essere gli scopritori della voluttà e del dolore. Forse, d'ingenuità, ne ha troppo poca. Ma tale è il suo carattere e lo si accetta volontieri tale qual è. Senza essere giunto alla popolarità, egli ha numerosi lettori e non v'ha chi gli contrasti uno de' primi posti, se non il primo, tra i poeti della sua generazione. Egli è, dunque, il rappresentante d'una fase del gusto, d'un momento della bellezza poetica. Una tal parte da sostenersi sarebbe sempre assai bella anche quando dovesse essere brevissima. Ma Henri de Régnier sembra essere di coloro che hanno tutto da guadagnare dall'avvenire.

REMY DE GOURMONT.

PER LE CAMPAGNE DI ROMANIA. *

GIÀ a cento chilometri dalla frontiera romena, il mio cuore d'italiano aveva trasalito dalla commozione. Venivo da Arad, ed era appena dopo il tramonto, una sera di settembre incantata nell'alto rapimento di un plenilunio magnifico. Il treno si fermò, e il conduttore, che ci aveva lacerato finallora gli orecchi con nomi duri di paesi sconosciuti, pronunziò in quel suo strascicante accento di magiaro: « *Porta Orientalis* ». Parve, in distanza, i monti Vulcani avessero, pel figlio di Roma, come l'accenno d'un saluto fraterno, e l'orgoglio latino traboccò dal mio cuore!

Ma non fu che il mattino appresso, aprendo le imposte di quella mia cameretta al primo piano dell' *Hôtel König von Ungarn,* che salutai il primo lembo di terra di Romania. Un mattino languido di primavera italiana e uno spettacolo che vi strappa un grido d'ammirazione dal petto. Val la pena di far le dieci ore di diretto da Budapest per veder questa bellezza. Orsova, infatti, l'ultima delle città ungheresi verso la Piccola Valachia, è un punto, dirò, trigonometrico pei viaggiatori amanti del pittoresco. Oltre ad essere il luogo di ritrovo di quanti, attirati dalla fama delle incantevoli gole di Kazan, convengono qui d'ogni parte per prendere il battello e risalire il Danubio fino a Bazias, è il punto dove l'Ungheria, la Romania e la Serbia si toccano, si può dire, il fianco, specchiandosi in bell'accordo nelle acque, ampie qui come un lago e veramente azzurre, del regal Danubio. E, in mezzo del fiume, là dove i colli ondulati della Romania scendono ai patuli campi dell'Ungheria, e, rincontro, i monti serbi si levano più bellamente cupi di verde ed aspramente scoscesi sullo specchio delle acque, là, in mezzo del fiume, ecco, ultimo avanzo di dominio musulmano, l'isola turca d'Ada Kalè, innalzante sulla mole chiatta dell'antico convento cappuccino, lo stelo sottile del candido minareto.

Il Danubio, quella mattina, aveva inviti e susurri carezzevoli; era lì, a dieci passi dall'albergo, e pareva che le erbe e i cespi fioriti e i salici del giardino penduli sull'acque fremessero al ritmo appassionato di quella sua vecchia canzone. I battellieri turchi, dalla strada, si sberrettavano, invitando. Scesi.

Orsova è, come quasi tutti i paesi dell'Ungheria meridionale, un villaggio che sboccia in città: case coloniche accosto a ville signorili; esci dall'albergo e t'incontri nel mercato. Il mercato accoglie e confonde le varie civiltà, le varie nazionalità e i vari costumi: l'elegante *fraulein* dal cappellino di paglia e l'operaio croato che lavora sulla linea in costruzione; il rigattiere ebreo e il rivenditore turco che torna dalla Bosnia e va ad imbarcarsi a Costanza o, per Rusciuk, a Varna; *tzigani* dai lunghi capelli untuosi e dalla barba nazzarena; ungheresi dagli ampi stivali e dalle abbondanti palandrane; la fan-

* Il materiale illustrativo ci è stato fornito dal signor Spirescu, fotografo, Bucarest.

tesca serba e la contadina romena, riconoscibile fra mille dal suo caratteristico costume sgargiante.

Il costume delle campagne romene! Finalmente! Ecco, da Vienna alla riva serba, la prima cosa di veramente geniale e bello! Se la Romania, al forestiero desideroso di cose sue, non avesse da mostrar altro che questo, essa gli apparrebbe sempre uno dei più interessanti paesi del mondo.

PANORAMA DI SINAIA.

Ma del ricchissimo abito dei terrazzani romeni, a Orsova non è dato vedere che umili, non completi e poco genuini modelli. La vicinanza a genti straniere ha fatto abolire molti dei particolari pittoreschi; gli scarsi guadagni non permettono di sfoggiare una gran ricchezza di abiti. Non per questo le prime contadine romene che incontrai, sul mercato di Orsova, in quel loro speciale abbigliamento, mi fecero una impressione meno profonda.

Sono, per lo più, venditrici di pesce, e vanno a piedi nudi. Hanno alla vita, sulla camicia tutta a pieghe ricamate, una *zabùn*, specie di zuavina, di tela bianca, dalle maniche a sgonfi, spioventi sui fianchi, ricca anch'essa di ricami. Portano la *catrinza* (grembiale) bianca, tutta adorna di cordoncini e fiocchetti e cincigli di lana, variamente colorati, i quali scendono, pari a una sola lunghissima frangia, dalla cintura ai piedi. Quando camminano, niente è più caratteristico del veder quella massa di nappine di lana oscillare, aprirsi, confondersi sulla sottana bianca e intrecciarsi in una ridda di colori e in un'agitazione così tumultuosa che l'occhio si stanca a tenervi dietro.

Per povere venditrici di pesce del Danubio, un vestimento così ricercato non poteva non maravigliarmi. — Questo è niente, mi disse il barone Baumgarten, il *postermaster* di Orsova, che mi faceva l'onore di accompagnarmi: vedrete a Sinaia

e a Curtea d'Arges, che magnificenza! — L'invito della terra romena era irresistibile. Pregai il Consigliere Imperiale Von Valstaldt di dispensarmi dalla gita sul Danubio cui mi aveva invitato pel giorno dopo, a bordo del suo battello, e quella notte stessa, coll' *express* delle due, partiva per Bucarest.

La mattina destandomi, fra Pitesti e Titu, salutavo, sotto un sole radioso, le verdi campagne della Romania. Salutavo le rigogliose campagne dell'Arges e *intervistavo* il primo contadino romeno. Sicuro. Uscendo dal *coupé* nel corridoio del vagone, mi aspettava la sorpresa d'incontrarne uno.

IL CASTELLO REALE DI PELES.

Egli era in fondo al *couloir*, in piedi dinanzi allo sportello, a osservare il paesaggio; alle sue spalle, sul sedile nell'angolo della vettura, presso alla porta d'entrata, aveva depositato tutto il suo

LA PRINCIPESSA MARIA DI TECK
IN COSTUME DI CONTADINA ROMENA.

bagaglio: un grosso corbello, ricolmo di frutta e di ortaggi. Era un uomo sui trenta, alto e forte; i capelli, nerissimi, folti, lucenti, gli ricadevano a zazzerra, sulle spalle; i neri occhi mobilissimi, come parlava, luccicavano, a tratti, d'una vivezza e d'una intelligenza straordinaria. Vestiva la tradizionale tunica bianca, spiovente ampia, a pieghe, fino ai ginocchi; larghe strisce di ricami a colori rosso e nero ne ornavano lo sparato, aperto sul petto; il lembo posteriore, gli orli delle maniche sboffanti. Sulla tunica, una breve zuavina, di panno rosso, ornata anch'essa alle falde di ricami; intorno alla vita, una cintura rossa, tutta guarnita di perline di vetro e di lustrine. *Cioce* di feltro bianco, adorne di nastri e strette da cordoncini, partendo dalle scarpe, avviluppavano la gamba, rilevandone le forme svelte e ben modellate. Aveva in testa un cappello di feltro nero, basso, a larghe tese, aggirato da cordoncini, impennacchiato di fiocchi e di fiori. Candido e gaio come l'abito, lo spirito del contadino. Il conduttore si prestò a servirci da interprete.

— Andate a Bucarest? — gli chiesi.

— Sissignore, vado per affari. Chi vuole va, e chi non vuole manda.

— Vi piace viaggiar comodo, chè ve ne venite in seconda?

— Ah nossignore, non è per questo. Il diretto non porta terza classe. Ma per noi contadini, è lo stesso; colla scusa che il vagone fosse pieno, il conduttore non mi ha permesso d'entrar in *coupé*, coi signori. È naturale: i signori son sempre signori. E, nella tua terra, forse che i contadini viaggiano insieme ai *boieri?* (signori).

Gli risposi che da noi certe differenze non si osservano più.

— Male — riprese. — È meglio serbar la differenza. È la differenza che assicura la stima scambievole. Il contadino, non accomunandosi al signore, lo rispetta di più e il signore ama di più il contadino. — Poi mi chiese se i nostri campagnoli vestissero come lui. — Forse i tuoi vestiranno meglio — osservò. — Ma, da noi, siamo andati sempre così. Dicono a Roma sia lo stesso. Non me ne maraviglierei. Noi discendiamo da Roma. È bene conservare le proprie tradizioni: non è vero, *domnule?*

Mi disse poi che, tanto per non perderci l'andata, dovendo recarsi per affari a Bucarest, vi avrebbe venduto delle poche frutta che piacciono ai *boieri*,

I FIGLI DEL PRINCIPE FERDINANDO IN COSTUME PAESANO.

e comperato, in ricambio, dei commestibili, dei salami, dei coloniali, che egli rivendeva poi ai paesani, al minuto. — Bisogna adattarsi a far di tutto — aggiunse. — Anche a far il rivendugliolo, qualche cosa si guadagna. — Volle sapere se sarei tornato per Craiova. Mi pregò di scendere al suo villaggio, sulla linea, a un passo dalla stazione. — Siamo poveri e non possiamo ricevere signoria; ma un po' di *mamalica* (polenta) cogli uccelletti, del montone e del cacio ce n'è sempre. E poi il vino, quest'anno, è buono: berremo alla salute di *Domnata* e balleremo la *hora*. Si starà allegri. Le nostre donne han fama di spiritose: i forestieri non ci si annoiano. Se hai una macchinetta fotografica, soggetti non te ne mancheranno.

Cavò un più che modesto taccuino, ne spiccò un foglietto, e con un grosso lapis, scrisse, a grosse lettere, il suo nome.

— Non abbiamo carte da visita, noi povera gente — quindi spiegò, — ma questo fa lo stesso.

Aspettava forse che io ne lo ricambiassi col mio biglietto? Non lo so; ma errava sulle sue labbra, a quelle sue ultime parole, un così arguto e pungente sorriso, che lì per lì non mi riuscì di capire se facesse davvero o canzonasse.

Quando lo lasciai, mi salutò levandosi il cappello, con un inchino da tenore applaudito e poi tornò, serio e contegnoso, allo sportello e vi restò tutta la via, a guardare il paesaggio con tanta fissazione e immobilità che pareva volesse fotografarlo cogli occhi.

Tutti così, presso a poco, questi contadini romeni; ne conobbi, di poi, a dozzine, e tutti mi apparvero il più strano e tipico connubio d'ingenuità e di arguzia, di fierezza latina e di fatalismo mussulmano, di grettezza e di vivacità spirituale, di dignità e di remissione, di timidezza riguardosa e di libera espansione. Hanno tutte le virtù di un popolo vergine e forte e tutti i caratteri di una razza matura e decadente. Nulla li maraviglia e

IL CASTELLO DI PELES — LATO NORD-EST.

tutto li commuove. Hanno l'aspetto di gente torpida e stanca — e niuno li eguaglia nella forza di resistenza ai duri lavori del campo e alle gravose opere dell'officina. Sembra ogni fiamma d'entusiasmo sia spenta nell'anima loro — e bastò un appello di guerra a renderli pronti e disciplinati alle più dure prove: a quelle delle vittorie campali. Si riuniscono, nelle feste, per divertirsi a suon di musica e di canto — e la canzone è così flebile, è così passionata, è così triste, che vi chiama le lagrime al ciglio. Li diresti indifferenti a tutto, anche alla morte, — e, lontani dalla patria o dalla famiglia, la nostalgia, o, com'essi dicono con parola felice, il *dor* li affanna e li macera così che li uccide. In mezzo alle angustie più gravi o alle traversìe più ambasciose, scoppia una facezia, un motto, una capestreria e le lagrime cedono al riso. Si potrebbe fin dire, come osservava acutamente un italiano che fu molto tempo in Romania, che l'oppressione politica la quale per tanti secoli gravò sul popolo romeno non abbia fatto che aguzzare in lui quella *verve* motteggiatrice per cui esso sa a tempo e a luogo rifarsi delle proprie sofferenze. La sua immaginazione vivace, briosa, obliando i mali del presente, si compiace talora riportarsi ai bei giorni antichi e, assorta in una malinconica, dolcissima *rêverie*, spaziare nelle regioni dei sogni e del maraviglioso. Il carattere del contadino romeno accoglie dunque in sè la preziosa alleanza dell'entusiasmo e della ironia. Infine, grazie a quella atmosfera orientale nella quale ha sempre vissuto, ha pure conservato quella gravità amabile e semplice ch'è retaggio soltanto dei popoli primitivi.

Ma ascoltiamo *Carmen Sylva,* la Regina-poetessa, a parlar del suo popolo, con quel suo dire smagliante e pittoresco, nel quale la vaporosità luminosa e iridescente del fantasma è resa con una sicurezza di espressione e una magìa di colori ch' è una festa per gli occhi e un incanto per lo spirito:

« Nella chiarezza d' un bel mese di novembre, su questa terra nera, sì prodiga dei suoi tesori e pronta a dispensarne ancora, e sulla sabbia bianca delle larghe vie, si disegnavano a vivi colori le vesti degli abitanti accorsi a ricevermi. Vi si vedevano camice d'una bianchezza di neve, abbondantemente guarnite di rosso, di nero e di oro, veli svolazzanti di tela bianca, di seta bianca o d'un giallo di solfo, sottane rosse.

SOTTO IL PERGOLATO.

(Fot. Spirescu, Bucarest).

« Gli uomini arrivavano al galoppo su piccoli cavalli asciutti e briosi, mentre che i loro mantelli di pel di capra ondeggiavano come un'altra criniera di sul dorso dei loro corsieri. Una cotta ricamata, aperta nel davanti, loro copriva il petto. Pareva che fossero tatuati a diversi colori al di sopra della cintura, la quale, larga tre volte la larghezza della mano, accoglieva tutto un arsenale di pistole e di coltelli. La camicia, del pari ricamata, ricadeva su calzoni di feltro bianco. Portavano in testa grandi berrettoni di pelle bianca, donde scendevano sulle spalle i capegli riuniti in trecce, d'un nero di corvo.

« Avvicinandomi a questi gruppi pittoreschi, scorsi su delle stature magnifiche delle teste d'una rara bellezza, la cui serietà cedeva, eccezionalmente, a un fine sorriso che faceva intravvedere delle file di denti di una bianchezza di perla. E tutti quei visi così strani, tutti quei nasi aquilini dalle narici sottili e vibranti, tutti quegli occhi neri o grigio-verdastri, di una grandezza inverosimile, luccicanti d'un fuoco cupo sotto l'arco dei sopraccigli diritti e folti, quella tinta giallo-dorata, quella voce chiara e talvolta acuta, dai suoni profondi, quasi gutturali, articolati con tanta facilità e con una eloquenza straordinaria da quegli uomini seri, quelle donne romene, quei fanciulli dallo sguardo luminoso come uno scintillio di stelle, tutto questo mi faceva l' impressione come di un qualche cosa d'acceso e d'appassionato, sconosciuto nel nord-ovest della nostra Europa...

« Io ho visto delle donne in sottane verdi e azzurre, che portavan tutte dei busti bianchi come la neve, e sulla testa dei *fichus* egualmente bianchi e orlati di merletti, dietro l'orecchio. Tutto questo bianco, nelle campagne come nelle città, maraviglia e stupisce a prima giunta, finchè non ci si decida ad adottarlo anche noi pei nostri costumi, visto che è il solo colore che resista al sole e alla polvere ».

I primi giorni ch'ero a Bucarest, passavo delle ore intere dinanzi al piazzale della *Gara* del Nord o nelle parti più remote della città verso i sobborghi, dov'era maggiore l'affluenza e il movimento dei contadini, di cui mai mi stancava di ammirare il tanto vario e ricco costume. Ce n'erano di semplicissimi e di vistosissimi: il nudo camiciotto del contadino delle campagne intorno alla Capitale e

UN CONVOGLIO DI ZINGARI.

INTORNO A PLOESTI.

(Fot. Spirescu, Bucarest).

lo splendido abbigliamento delle ricche massaie di Vâlcea e di Câmpulung. Di questi costumi, sottoposti all'azione della mia macchinetta fotografica, ho sotto gli occhi, mentre scrivo, una svariata collezione.

Questo : dev'essere, credo, di una contadina della Dobrogia, un vero tipo di virago, dall'ampio sviluppo zigomatico; fronte sfuggente, naso rincagnato. Indossa un abito di stoffa leggera a grossi fiorami, una gonna semplicissima, e alla vita un *palton* della stessa roba, stretta ai fianchi da una cinta di metallo, terminata nel dinanzi da una larga ed alta placca di similoro a rilievi dello stesso metallo. Intorno alla testa, un fazzoletto di seta a vivaci disegni, assicurato sotto il mento, alla foggia delle contadine del nostro Mezzogiorno. Una benda di tela bianca, orlata da un giro di medagline, uscendo di sotto al fazzoletto, fascia come una benda monacale la fronte. Sgretola una ciambella ed è incantata davanti a una bottega di salsamentaio.

Quest'altra dev'essere una forosetta sorpresa, in un giorno di festa, a civettar col damo all'uscita di una *biserica* di Focsani. Porta una lunga veste di lino, sparata sul seno, dalle larghe maniche sboffanti che si restringono intorno ai polsi sotto un giro di perle di vetro. L'abito è leggermente scollato e il collo è adorno di perline. Lunghe file di coralli e di conterie multicolori scendono sul petto, come altrettante collane; sulle collane, è un giro di medagline. La sottoveste è ricamata a disegni vari e capricciosi, colla balza orlata di merletti. Da un *brîu* (cintura) di lana rossa scendono la *catrinza* e la *pestelca*, lo zinalino e il grembiale posteriore, ricamati in argento su fondo cupo, il primo a disegni geometrici intrecciati, il secondo a fantastici cespi di fiori, entrambi terminati da una larga orlatura di argento e da nappine agli angoli. I capelli, partiti nel mezzo e rannodati in doppia treccia, scendono copiosi per le spalle, adorni di nastri e di fiori. Un nastrino, guarnito di *puglie*, gira intorno al capo, mettendo in rilievo l'opulenza della capigliatura corvina e pastosa. Fra le *puglie*, un grosso medaglione che scende a mezzo della fronte. Fiori in mano, fiori alla cintura : rosmarino, papa-

veri e garofani bianchi, la flora preferita dal contadino romeno.

Questi costumi campagnoli, in omaggio all'arte ed alle tradizioni nazionali, han trovato simpatia a Corte e dalla Corte sono penetrati in tutte le ricche e magnatizie famiglie di Romania. Luigi Ulbach, cui toccava l'altissimo onore di premettere ai « Pensieri di una Regina » (la più intellettuale delle regine del secolo) una sua squisita prefazione, ci avverte che a Sinaia, nella residenza estiva dei reali di Romania, *Carmen Sylva* indossa sovente l'abito paesano. « La Regina — egli ci dice — era in costume nazionale romeno quand'io la salutai. Ella non ne indossa altri, a Sinaia; Ella l'ha rimesso in voga. Di ogni altra donna potrebbesi dire ch'Essa lo porti per civetteria, tanto le sta bene, tanto in quella acconciatura spicca il suo carattere; ma in verità Ella lo veste per dovere di sovrana e per incoraggiar l'industria nazionale. Le sue dame d'onore lo indossano senza scopi politici; ed è una ben strana visione, nella sua grazia, questa giovane corte femminile in abiti ricamati, dorati, laminati, con un giro di zecchini o un velo sulla testa, parlante e pensante nel più vivo francese, quando se ne attenderebbe un cinguettio orientale ».

Ma non fu tanto amor dell'arte o intento di favorir le industrie nazionali, quanto il magnanimo, il nobilissimo desiderio di sovvenire le classi agricole, le più bisognose della popolazione, procurando loro, anche nell' inverno, anzi specialmente nell'inverno, produttivo e costante lavoro, ciò che spinse la Regina Elisabetta a rimettere in onore i costumi e i tessuti nazionali, i quali, massimamente quelli di tela e di seta spungata, meriterebbero di essere meglio conosciuti all'estero, dove certo sarebbero ammirati ed accettati. Sembra, infatti, che in America, da qualche anno, le vestiture delle campagnole romene abbiano trovato una festosa accoglienza presso l' *high-life* dell'aristocrazia delle sterline, le cui signore se ne acconciano per andare ai balli. Anche i ricami, le tende, i trasparenti, i tappeti onde s'adornano le case coloniche in Romania sono molto ricercati dalla buona società *yankee* che li acquista a prezzi veramente di affezione.

Saggi di costumi del contado romeno si videro, credo per la prima volta, all'Esposizione Universale

UNA FATTORIA DELLA PRAHOVA.

Fot. Spirescu, Bucarest

del 1867 a Parigi. Una eletta di signore (fra le quali ricorderò la Periezano, la Odobescu, la Racoviza, la Dalila, la Lucasieviz) s'incaricarono di far conoscere alla Francia l'abbondanza, la varietà, lo sfarzo della guardaroba tradizionale delle popolazioni campagnole del Basso Danubio. L'anno scorso, ad iniziativa della Regina Elisabetta, che mai non si stanca di promuovere le più belle e le più buone cose, quelle specialmente che possano ridondare a maggior profitto ed onore del popolo suo, si apriva, all'Ateneo di Bucarest, una esposizione di *papusci* (bambole in vesti romene delle diverse età) e di tessuti nazionali. All' Esposizione del '900, a Parigi, nel Palazzo delle Industrie al Campo di Marte, dove, come del resto in tutte le altre sezioni, la Romania era così riccamente rappresentata, una delle maggiori attrattive era data dalla mostra dei tessuti, dei ricami, dei merletti, dei *boranjic* (tessuti

AL POZZO.

(Fot. Spirescu, Bucarest).

di seta) e, specialmente, dai costumi nazionali. Due signore, la Fleva e la Filiti, ne avevano inviati di ammirabili. Il Museo Industriale di Bucarest ne aveva prodotto una copiosa raccolta di tutte le regioni. Altri ottanta fra negozianti, *amateurs* e collezionisti avevano arricchita la mostra di modelli notevolissimi, e tutto era, fino al più minuto accessorio, amorosamente ed artisticamente curato, dal fine zendado onde s'adornano il capo le contadine maritate ai pelliccioni dei pastori delle montagne.

PREALPI DI PREDEAL — I DOMATORI D'ORSI.

(Fot. Brand, Sinaia).

*
* *

Ma non soltanto la veste del contadino: in Romania è bella la campagna.

« Io ho visto — dice il Carra nella sua *Storia della Moldavia e Valachia* — quasi tutte le contrade d' Europa; non ne conosco altra dove la distribuzione dei piani, dei colli e dei monti sia così mirabilmente adatta all'agricoltura e appaghi tanto lo sguardo, all' infuori della Moldavia e della Valachia ». Svariatissima pertanto è la conformazione, la natura e l'aspetto della terra romena. Le alte montagne delle Alpi Transilvane, coronate da nevi quasi perenni, digradano via via alle dolci colline verdeggianti di pampini e liete di lavoro, le quali, a lor volta, seguendo per molli clivi ondulati l'errar vario di cento e cento ruscelli, ombrati dal verde di cento vallee, scendono ai campi biondeggianti di messi, lambiti maestosamente dal gran padre Danubio. E tutto è fertile, e tutto è giocondo per verdura di piante e per vita umana, così che il vostro pensiero ricorre, a volta a volta, agli alpestri panorami della Svizzera, alla festante ubertà delle colline toscane, agl' irrigui campi della Lombardia.

Chi voglia godere, in poche ore, delle varietà del paesaggio romeno nei suoi diversi aspetti di pianura, di collina e di montagna, salendo comodamente in treno dal pianoro di Bucarest a qualche migliaio di metri sul livello del mare, prenda il diretto del mattino e si rechi a Sinaia. La gita è

delle più deliziose che si possano immaginare, e io ne conserverò sempre vivo e gradito il ricordo.

Fu, quella, la prima volta che osservai da vicino la campagna romena; dirò di più: la prima volta che, uscendo fuori dalle mura di Bucarest, la città elegante che meritò l'appellativo di *Piccola Parigi,* mi accorsi di essere in Oriente.

Prima di correre in aperta campagna, il treno costeggia a lungo i borghi suburbani. I dintorni della città, da questa parte, se non belli, son molto pittoreschi. Quella folla di casette basse, multicolori, dal terrazzino e dal vestibolo di legno dinanzi all'entrata, alla maniera russa, quella gazzarra di tetti aguzzi, da un color di laterizio cupo, gravanti sulle costruzioni chiatte come enormi cappucci francescani, quell'intrigo di viette anguste, intramezzate da alberi, i cui rami si stendono a proteggere i due vertici delle case laterali, quasi a riunirle in un giocondo amplesso floreale, avevano in sè qualche cosa di così nuovo e gaio e caratteristico, da farvi dimenticare la eguale e spessa vernice parigina, la quale si stende tirannicamente su tutta la Capitale romena.

UN MANDRIANO.

(Fot. Spirescu, Bucarest).

Quindi, a poco a poco, le costruzioni diradano; i casolari assumono un più spiccato colore rusticano; la campagna s'afferma d'ogni parte, si rinverdisce, s'abbella; solo il fumo dei camini ormai annunzia laggiù, in fondo al piano, la sorpassata città. Ma non un'altana, non una torre: l'architettura greco-ortodossa non ha slancio, non arditezze di specole e di guglie; i palazzi non s'alzano oltre il secondo piano; tutto è eguale, accolto, dimesso; pare che le città stiano sempre sotto la minaccia d'un aeremoto e che temano di sollevarsi troppo dalla terra per non compromettersi col cielo.

Dentro, nella vettura, l'ex Presidente del Consiglio, Aurelian, e il ministro turco discorrono di politica; ma, più che il loro discorso, per me è interessante il paesaggio; onde lascio il *coupé* per lo sportello. Il console di Turchia, gentile conoscenza di Bucarest, mi si offre da cicerone.

A Baneasa la linea si biforca: una diramazione volge ad ovest, per Titu e Pitesti; questa continua direttamente verso Predeal, l'ultima stazione del Regno Romeno verso la Transilvania. Passiamo dinanzi all'arco trionfale eretto in onore di Francesco Giuseppe quando fu qui l'ultima volta, e cominciamo a salir lentamente su per le alture di Ploesti. Agli sterpeti succedono le praterie, alle praterie i maggesi e i coltivi; le mandrie dei bufali han ceduto il posto alle carovane dei buoi dalle lunghe corna falcate. Ma quale altro Campidoglio saran destinate a salvare queste oche cui i romeni, da buoni discendenti dei quiriti, debbono aver sacre, chè se ne vedono a stormi da per tutto?

Novembre è prossimo e il lavoro della semina incomincia. L'uomo guida l'aratro; appresso, la donna — succinta ai lombi per una fascia bianca l'ampia tunica rossa — segue lenta e superba nell'atto fecondatore, menando con piena mano la semente lungo la traccia bruna. Occhieggiano qua e la cascinali e fattorie.

Una folla di signori e di ufficiali accoglie il treno a Ploesti, sotto la tettoia dell'elegante stazione. Da questa, un magnifico viale alborato si stende fino alla città. In fondo al viale, in mezzo alla Piazza dell' Indipendenza, il monumento da poco eretto ai martiri della libertà innalza lo stelo dello svelto obelisco, sormontato da un'aquila romana. Dietro, i tetti delle nuove ed eleganti costruzioni stagliano sulle montagne azzurre la loro sagoma acuta. La ferrovia, lasciatasi a destra l'altro tronco, importantissimo, che per Buzeu e Roman raggiunge

la Bucovina, gira intorno alla città, su cui cupole dorate scintillano tra 'l verde. Il paesaggio cambia e s'arricchisce: dopo le masserie vengono le vigne, dopo le vigne le foreste di platani. La salita diventa più aspra; la vegetazione, intorno, più rigogliosa e foscheggiante. Siamo già alle prealpi. Ecco Campina con le piramidi di ferro delle sue cisterne di petrolio e i cunicoli delle sonde simili a piccole torri Eiffel. Il treno tira diritto senz'arrestarsi. Questo tratto da Campina a Sinaia è il più difficile e aspro; la ferrovia, inerpicandosi su per rampe ripide e frequenti, serpeggia lungo il corso della Prahova, accavalciata da più ponti. Affluiscono d'ogni parte, giù per i fianchi della montagna scistosa e rovinosa, fra burroncelli e dirupi, torrenti precipiti e spumeggianti. La superba flora alpina, già tutta indorata sotto i raggi del sole, comincia a risentire il morso dei primi soffi autunnali; la terra, smaltata dalle prime foglie, sembra coperta da un solo immenso sciallo turco.

A Comarnic s'incomincia a intravveder Sinaia. Non più cascine, non più pagliaie, non più poveri abituri; ma ville, poggi eleganti, *châlets*. Campina è una stazione climatica; Comarnic è una residenza estiva, frequentata dalla piccola borghesia che vuol darsi l'aria di villeggiare nella *dèpendance* di un grande albergo, senza sopportare le spese dell'*hôtel* principale. Un altro segno della prossimità alla dimora reale è dato, a Comarnic, dalla magnifica scuola fatta costruire dal Re. A poco a poco la valle si apre, la vista si allarga, e sui fianchi selvosi dell'alta montagna si distinguono le svelte bertesche e i comignoli altissimi del Castello di Peles.

Ventiquattro anni fa, questo angolo di Svizzera ideale, così prodigalmente favorita dai sorrisi del cielo e dagli incanti della natura, serviva da sfondo a poche case e a un vecchio convento solitario, popolato da religiosi reduci dal monte Sinai. Attratto il Re Carlo dal paesaggio verde e fresco, dall'aria pura e salubre, dalla incantevole posizione, volle che qui sorgesse la sua estiva dimora. E, su disegni ch'egli fornì e la Regina rivide, fu costruito questo Castello di Peles, che passerà alla storia circonfuso dai fulgori della grazia e della poesia, circondato da un'aureola di leggenda eroica e gentile, quale dimora di guerrieri e di fate, qual nido di bontà benefattrice, di sapienza politica, di umana virtù. Dacchè questo sito è stato eletto a residenza estiva della Corte e del mondo politico e diplomatico di Bucarest, è più facile immaginare che descrivere quel che sia diventato, in ventiquattro anni, il povero villaggio dalle poche case e dall'umile chiostro solitario. Oggi Sinaia, per eleganza di costruzioni, per comodità di vita, per sontuosità di alberghi, per lusso di passeggiate e per copia di attrattive, rivaleggia con Abbazia, con Nizza, con Cannes, con Montreux e con tutte le più aristocratiche stazioni estive ed invernali, create per rifare il sangue e i nervi a questa anemica e nevrotica e decadente razza europea.

Da Sinaia, in vettura, mi recai a Busteni. Sei chilometri fra ville e *châlets*: una corona d'incanti alla vista, un'ora di gaudi ineffabili per l'anima. La via gira la vallata. Il Peles gorgoglia sommesso, ripetendo ai massi e alla selva le storie secolari cui già accolse con avido orecchio e immortalò del crisma dell'arte la sua Regina. Alle casine seguono le casine, agli *hôtels* gli *hôtels*, e poi trattorie d'ogni grado e d'ogni borsa, ville, poggi, scuole. Predominano i *châlets* di legno, con un lusso di comignoli, di torricciuole, di tamburi, di abbaini, di ventiere e di altre bizzarrie ornamentali che le cascine svizzere

CONTADINO DEI DINTORNI DI JASSI

UN ACCAMPAMENTO.

(Fot. Spirescu, Bucarest)

e le villette olandesi ci sfigurano al confronto. I coppi, d'un rosso vivo, luccicano al sole come se fossero verniciati; le gronde son terminate da una specie di festone di legno traforato che pare una trina; alle piccole finestre, tendine di mussola ricamata a fiorami rossi e neri, vasi di fiori sul davanzale e, tra i fiori, barattoli di conserve e di *dulceaza*. Innanzi e intorno alle case, minuscoli giardinetti, dai sentieri che paiono nastri, dai capanni che sembrano gabbie, dalle aiuole rasate e pettinate, dalle microscopiche fontanine, e qua e là, tra il verde delle siepi e dei pergolati, pendenti dalle ringhiere, dagli stecconati, dalle cancellatine, piccoli globi argentati e colorati che completano quell'aria tra infantile e civettuola che là è diffusa in ogni cosa.

Poi, le case cessano. A destra, torna ad errar lo sguardo per la verde ampiezza della valle su cui sempre più erte impendono le cime già prossime al valico di Predeal; mentre alla sinistra, a due passi da voi, s'innalza imponente la catena delle alpi. Sfumata di una tinta tenue di violetto, conquistata a mezza costa dal popolo degli abeti folti e maestosi attraverso cui non penetra raggio di sole, l'alta montagna innalza superbamente di contro al cielo la serra dell'aspra giogaia varia di rocce, variamente stagliate e ronchiose. L'anima è rapita all'immensità dello spettacolo, attratta dalla folata d'ideale spirante da quelle aeree cime, trasportata in un mondo che non è più realtà e non è sogno. Rivive al pensiero — rivive quasi allo sguardo — la corsa delle fate scendenti, nella notte jemale, dalle candide vette, balzanti lievi di rupe in rupe; e son voci strane ripercosse dagli antri granitici e selvaggi, cantilene soffiate dai venti, armonie di sogni, echi di graziose leggende e di ballate popolari inspirate dalle muse del luogo, raccolte da una Regal Fata silvana; e son figure di esuli della patria irredenta, scampati alla prigione e al capestro, che dall'alto di questi gioghi rinnovano l'inno della libertà e della riscossa, dinanzi allo spettacolo della patria

AL PASCOLO.

(Fot. Spirescu, Bucarest).

liberata e forte, e son legioni di montanari precipitanti, quali valanghe, di balza in balza, gonfio il cuore di magnanimi odî, la picca in resta, uno il grido e il proposito: « Morte ai nemici della nostra razza e della nostra civiltà !.... »

.... Ma fugge il treno. Intorno a noi, la valle si tinge del color dell'ametista; dietro, gli altissimi picchi, nell'ultima luce, son porpora viva. Poi, tutto s'abbuia, nel tramonto. Il piano ci aspetta e la bassura. Addio Sinaia e cime dei Carpazi! Il bel sogno di Peles è finito!

Pochi giorni dopo, per Verciorova, lasciavo la Romania. Aspettando che si componesse il convoglio per Bucarest, uscii dalla stazione per visitare il villaggio. Quivi potetti osservar con comodo i casolari e le capanne del contado romeno. Di queste le più antiche sono di legno, a un piano, alte che poco altro ci avanza della statura di un uomo, il tetto composto di travi e di piastre anche di legno. Quelle col piano superiore son recinte all'altezza del primo piano da un tavolato a forma di balcone o di loggiato, sostenuto da pali e protetto da una larga grondaia. Alla terrazza si accede mercè una scala di legno. I vecchi abituri non hanno camino: il fumo sale in una specie di granaio ond'esce da feritoie praticate nei fianchi del tetto. Accanto alla casa è il fienile, l'abbeveratoio e il pozzo, caratteristico questo per la rozza ruota di legno destinata a far girare il verricello. Il contadino ha molta cura della propria abitazione. Il letto, in legno, è per lo più stretto e corto, ma la buona massaia lo fa bello ricamandone le lenzuola, i cuscini, la coperta e tenendolo sempre odoroso di bucato. La stessa mondizia si ammira nei pochi rami di cucina, luccicanti lì per terra come nuovi, accanto al focolare. Nelle case dei villaggi, oltre alla camera da letto, non manca mai un piccolo ridotto, una specie di salottino co' suoi bravi cassettoni, col divano, col tavolino; e sul cassettone è la tovaglia colla frangia e col pizzo, e sul tavolino è il tappeto, e

sul divano sono i cuscini colle federe di tela, bianca di bucato, ricamata o trapunta, e sulle mensole qualche rustico ninnolo e l'immancabile testa di cervo in gesso. Alle piccole finestre, dietro l'impannata, testoline di fiori e di frutta, vasi di canditi e di rosoli.

nati come un piccolo esercito, deferenti e rispettosi così che, per quanto li esortassi, non ci fu verso di farli sedere.

Un altro bambino lo incontrai uscendo di lì, per istrada, che si recava a scuola, i libri sotto il braccio, le mani in tasca, aggiustato e ravviato che pareva

DA SINAIA A BUSTENI.

Visitai anche a Verciorova una scuola rurale. La lezione non era peranco incominciata e il maestro era assente. Pure, come quei bambini mi videro entrare, si rizzarono tutti in piedi e mi gridarono il buon giorno. Sedevano uniti insieme, fanciulli e ragazze, le brevi sottanine ricamate accanto ai giubboncelli di lana bianca fregiati di ghirigori di cordoncini neri. Erano tutti dagli otto ai dieci anni, lindi, sani, aitanti, abbigliati con quella cura amorosa che rivela la mano della madre e che abitua i piccoli alla precisione e alla correttezza, disciplinati come un piccolo esercito, deferenti e rispettosi

un omino, e così paffuto e così rubicondo e così sodo, e pur di una espressione di tanta intelligenza, che non seppi tenermi dallo stringerlo fra le braccia e dal fargli mille carezze. Quando lo lasciai andare, una donna — la madre — era lì a noi dinanzi, raggiante, beata. Aveva visto l'atto ed era corsa a ringraziare. La parola fu dolce, una di quelle blandissime parole della lingua romena che quando le sospira una bella donna v'entrano nell'anima come un profumo. Io non la compresi, nè ora, che potrei comprenderla, più la ricordo, la soave, la buona, la

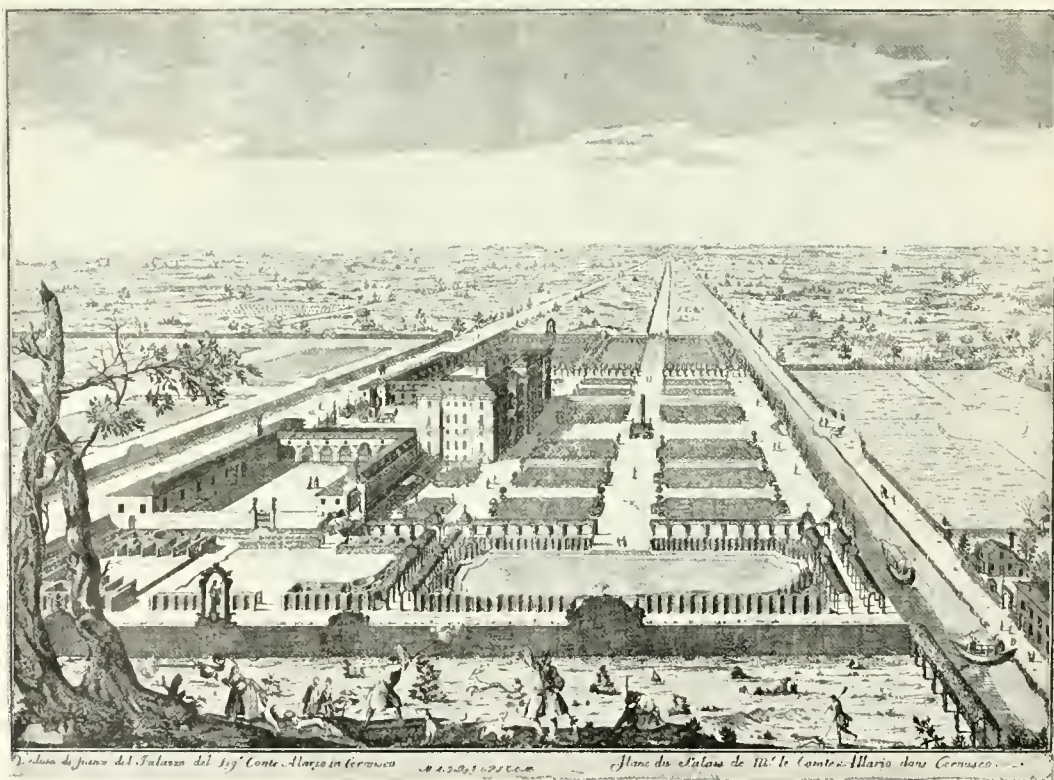
melodiosa parola; ma c'era, in quello sguardo e in quel sorriso di madre, tanta gratitudine, tanto orgoglio e tanta felicità, che non mi parve più radioso quel puro azzurro di cielo, nè più scintillante, sotto il gran bacio del sole, l'onda del Danubio corrusca in quel mentre siccome un sentiero di luce; e anche adesso, dopo due anni, mentre scrivo, tuttor m'accenna quel materno sorriso, quasi, per virtù di simbolo, a significare l'ultimo saluto della Terra amica, un saluto ch'è tutta una benedizione e tutto un augurio.

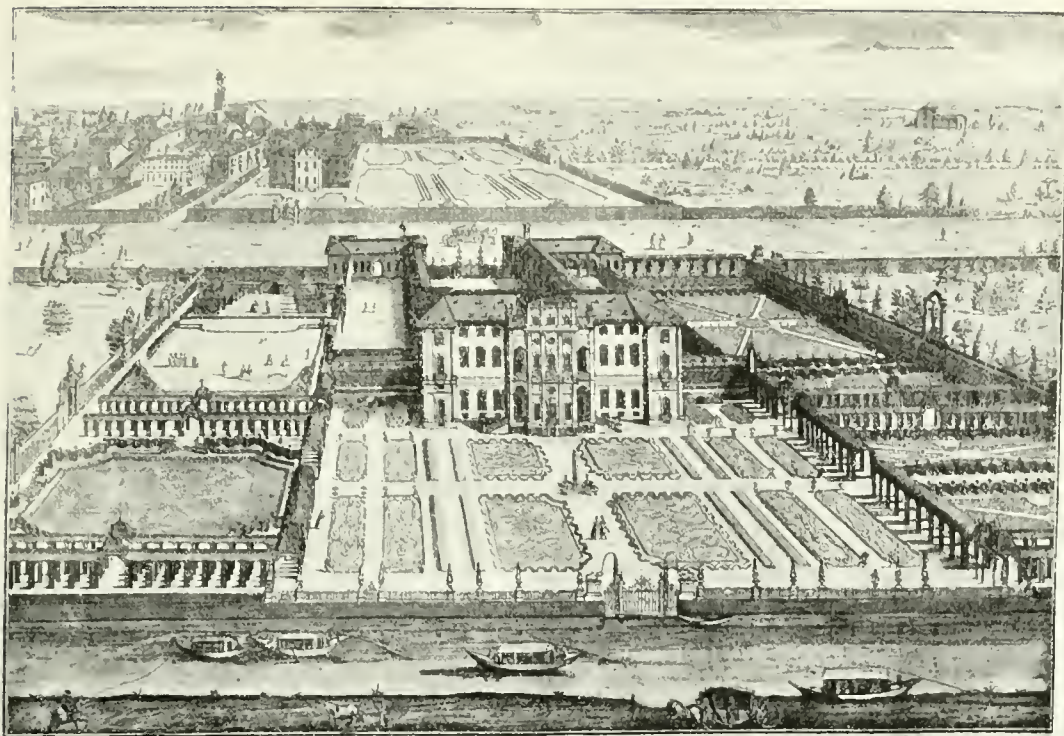
BENEDETTO DE LUCA.

IL MONASTERO DI PESTEREI.

VILLE ITALIANE: UNA VILLA LOMBARDA DEL SETTECENTO.

PRIMA di spegnersi, la mente gigantesca di Gian Lorenzo Bernini, ideava un'opera d'arte che sintetizza le finalità del suo ultimo periodo di creazione. Nella stampa Berniniana del « Sangue di Cristo », tutta la furente drammaticità a cui giunse il misticismo nel suo tempo, ha una manifestazione grafica lucidissima: Dalle piaghe aperte nel crocefisso sospeso tra le nubi, fra l'uragano delle forme contorte degli angeli terrorizzati e della Madre urlante, sgorgano rivoli di sangue raccolti in un orrendo mare.

Io pensavo, per virtù di contrasto, a questa impressionante opera d'arte visitando per la prima volta, in una rosata alba autunnale, la villa di Cernusco del Conte Visconti di Saliceto. E pensavo come un'età nova, con un soffio d'Arcadia, avesse in pochi anni spogliato l'architettura berniniana dei suoi elementi più tragici, rasserenate le deità olimpiche nella chiarità degli affreschi, composto il gesto violento delle statue nei fastigi e aggraziate sino alla leziosaggine le forme decorative degli arredi. Rievocando facilmente, per l'ora mattinale e per lo stato di mirabile conservazione della villa, il quadro in cui l'architetto romano Giovanni Ruggieri la compose integrandola con porticati di cedri, esedre di bossi, laberinti di verzura, garrule fontane e prospettive di pioppi perduti nell'immensa pianura solcata dalle sponde fiorite del canale, sentivo l'essenza e il valore di queste architetture villerecce

PROSPETTIVA LATERALE DELLA VILLA.

(Dalle stampe del Dal Re).

PROSPETTIVA DELLA VILLA VERSO IL NAVIGLIO.

(Dalle stampe del Dal Re).

del XVIII secolo. In tale accordo artificioso fra la villa e il paesaggio circostante era veramente il carattere di quel tempo ch'ebbe un'eccezionale rispondenza e unità di vita.

* * *

Gli Alari, alla cui munificenza si deve questa villa di Cernusco, ebbero nel XVII secolo il servizio delle poste in Lombardia. Già nel 1598, quando Margherita d'Austria andando sposa a Filippo III entrava trionfalmente in Milano sotto l'arco eretto pel fausto evento da Martin Bassi, un Alari precedeva la cavalcata dei postiglioni. Il mestiere non poteva dare allora il reame di Napoli, ma gli Alari ebbero nondimeno una colossale ricchezza, il feudo di Tribiano e la corona di conte sull'arma adorna del caducéo.

Giacinto Alari, il primo dei conti di Tribiano, edificò nel 1719 sui disegni del Ruggieri la villa di Cernusco e la sua famiglia, sino al 1771, vi godette gli svaghi estivi alternando le feste lussuose coi piaceri della caccia e della pesca. Ma nell'agosto di quell'anno, a turbare il pacifico possesso, giunse da Vienna una lettera del conte Carlo di Firmian col suggello della bicipite aquila rapace. Scriveva dunque il Commissario Imperiale che, non avendo S. M. Maria Teresa credute convenienti niuna delle case di campagna proposte pel Reale Arciduca Governatore Ferdinando d'Austria « lasciando quindi « all'arbitrio di S. A. R. di scegliersi il sito per « fabbricare una villa, interinalmente, le più a proposito erano le case di Cernusco degli Alario e « dei Greppi ». Nè poteva veramente il fine diplomatico e intellettuale mecenate scegliere luogo più acconcio il quale, nella plaga allora preferira dall'aristocrazia milanese, aggiungesse alle bellezze d'arte e di natura il vantaggio di distare appena quattor-

dici chilometri da Milano. Continuava il conte di Firmian notando che l'Augustissima Sovrana avrebbe gradito una pronta e libera adesione « lontana dal « pensiere di privarne chichessia quando dovesse « essergli di dispiacere ». E perchè naturalmente l'adesione del padrone di casa venne « pronta e libera » gli Alari ebbero nell' agosto dello stesso anno un'altra sua lettera in segno « di particolare « gradimento della Sovrana e dell'Arciduca. »

PROSPETTO VERSO IL NAVIGLIO.

Ma l'onore che Ferdinando d'Austria e la sua graziosa consorte Maria Beatrice d'Este rendevano agli Alari diventava lungo e costoso. Il palazzo era stato riattato come la coppia augusta s'era degnata di comandare, s'era affittata una casa per sgombrare la villa di molta parte del vecchio arredo e le spese per le necessità d'ogni anno e per le modificazioni di volta in volta desiderate dall'Arciduca erano oramai i soli e mal graditi atti di possesso degli Alari. Poichè la villeggiatura *interinale* dell'Arciduca durava da cinque anni, gli Alari si decisero a « umiliare » in una lettera al Firmian le loro ragioni al fine di conseguire qualche augusta determinazione. Il Firmian fra tutte scelse la più abile e cominciò le trattative per comprare la villa.

Gli Alari accettarono con entusiasmo proponendo la cessione del palazzo per 44,000 gigliati, dei mobili per 9 mila zecchini e dei terreni a prezzo di stima. E le trattative finirono quando l'Arciduca ebbe fatto costruire la regale villa di Monza, lasciando agli Alari il frutto volgare con cui volle il Tassoni essere ritratto.

Dopo questo intermezzo principesco l'incanto fu rotto dalla irruente violenza della rivoluzione che dei minuetti di Boccherini e di Lulli e dei soavi madrigali di Porpora.

ACCESSO AL CORTILE D'ONORE

urgeva alle porte d'Italia. Uno spirito novo succedeva a quello di cui la villa di Cernusco così nobilmente s'informa. Nel 1799, mentre Suwarow si faceva decretare a Milano gli onori trionfali, i cosacchi invadevano le sue sale bianche di stucchi e i giardini ombrosi. Fortunatamente i danni non furono rilevanti, ma l'anima della villa moriva coll'eco

* * *

Scrissero gli Alari, nella nota con cui si dichiarano al conte di Firmian le condizioni di vendita, come la somma spesa dal loro avo per la costruzione della villa non risultasse dalle carte d' archivio famigliare, attesochè il fondatore non volle « lasciare ai suoi eredi la somma precisa dell'importo

FRONTE DELLA VILLA SUL CORTILE D'ONORE.

(Dalle stampe del Dal Re).

« per non dare loro forse un'idea d'aver fatto una « spesa così generosa come di fatto la è stata ». Non altrimenti si costruiva in quel tempo, allorchè la ricchezza aveva altra funzione sociale e la dignità delle persone e il lustro delle famiglie era ancora inteso a manifestarsi latinamente nella magnificenza esteriore. I giardini di Vienna e di Versailles, le nostre stesse ville lombarde di Brignano e di Castellazzo, dànno, con questa di Cernusco, intero il senso della esuberanza dello spirito dionisiaco contemperato a una nuova gaiezza di verde con cui il sentimento della natura, non ancora profondo come in noi moderni o come allora andava meditando Gian Giacomo Rousseau, amava mostrarsi assumendo quella grazia di cui si adornano le cose novelle. Dalla natura piena e selvaggia, attraverso le prospettive naturali dei platani e i giardini decorati da ornamentali volute di fiori, alla casa di campagna nella sua vivace veste architettonica, nasceva per opera dell'artefice un sottile e industre legame per una continuità di linee e di colore di cui è rotta la malìa anche per questa villa di Cernusco, benchè essa, senza dubbio, abbia meglio d'ogni altra conservato nella forma esteriore e nell'arredamento interno il suo carattere originario.

Due ampie praterie, tagliate simmetricamente da viali e chiuse intorno da alte siepi di bosso, si aprivano oltre la strada imperiale di fronte al cortile d'onore e al di là del Naviglio in prospetto al giardino. In fregio al giardino, lungo il canale, una ricca balaustrata di pietra, ornata di statue e di obelischi, era interrotta da una cancellata nel mezzo per l'approdo delle barche. Il giardino all'italiana è ancora limitato da due viali sopraelevati, uscenti dai due corpi laterali della villa, legati alla verzura circostante da una densa famiglia di piante arrampicanti. Essi scendono con scalee girate sui piani dei giardini da due porte monumentali fregiate di putti sui timpani; sulla linea di questi viali, contro i muri di cinta, le statue perpetuano il loro gesto armonioso nelle gonfie cornici di pietra. Dal giardino centrale si veniva alla peschiera attraverso alle esedre e ai porticati di verzura composti in una ordinanza fiorita di prospettive.

Oramai questa architettura verde è in gran parte distrutta. Resta integra la villa aperta signorilmente sulla strada provinciale con un'ampia cancellata in ferro battuto. Attraversato il cortile d'onore, si accede per una scalea a un porticato di cinque arcate, di cui le due intermedie hanno un raggio mi-

FRONTE DELLA VILLA VERSO IL NAVIGLIO.

(Dalle stampe del Dal Re).

nore. Il corpo centrale è su questa fronte rientrante e la corte è fiancheggiata sui lati da due cortili secondari uniti da portici e da fabbricati adibiti alla capuccina, ai servizi e alle scuderie. Sulla facciata posteriore il corpo di mezzo sporge e, con una inusitata soluzione, viene limitato con terrazzette che conferiscono una notevole leggerezza all'ampia parete frontale.

La decorazione esteriore è improntata a una parca signorilità non sopraffatta da qualche bizzarra fantasia settecentesca nei dettagli. I ferri, nelle balaustrate dei balconi e delle scalee, offrono negli impensati avvolgimenti dei loro vaghissimi motivi gli esempi più caratteristici della felice originalità di quel tempo. Nell'interna struttura, mentre nel corpo centrale la casa ha solo due piani a volte, i laterali ne intercalano altri due con vani minori coperti di volte frescate o di soffitti a cassettoni dipinti col caratteristico motivo dei *passafuori*. La sala da ballo occupa il primo piano del corpo centrale con un'antisala aperta sul cortile d'onore. Il Ruggieri non ha adottata la soluzione allora comune, specialmente nei palazzi veneti, di tagliare due piani con una sola sala cingendola con una balconata all'altezza del piano superiore. Egli ha dato invece un maggior sviluppo a questa parte essenziale d'una costruzione settecentesca sopraelevando il piano d'imposta della volta. Lo scalone è posto a destra del porticato nella fronte principale. Le rampe seguono i muri perimetrali fiancheggiate, da balaustre di pietra e di ferro battuto sposati in un ricco motivo che rivela la mano creatrice dei balconi di palazzo Cusani.

La decorazione interna meriterebbe essa sola uno studio accurato, perchè dà, senza dubbio, una fra le più complete esemplificazioni dell' arte decorativa del XVIII secolo. Le alcove nelle stanze da letto sono divise con arcate policentriche sostenute da mensole variamente sagomate e dipinte. Sulle volte, sulle pareti sono espresse le più strane e molli volute in una tenera tonalità che accorda sapientemente le note ardue dei verdi, dei violetti e degli azzurri. Altrove un tenue rilievo accompagna le sinuosità del disegno, segnato nei punti salienti con qualche rutilante chiarità d'oro. La decorazione investe le pareti, segna i contorni delle sovraporte, attorce le specchiere, si lega ai bracciuoli, inquadra i troneggianti baldacchini delle lettiere. Nei pennacchi e nelle medaglie fra i contorni dorati delle frastagliate cornici di stucco spic-

cano le nudità delle figurazioni mitologiche. Sulla volta della sala da ballo Francesco Fabbrica frescò nel 1723 con intenzioni tiepolesche il « trionfo « d'Apollo ». Un altro frescante, forse Francesco Bianchi, sulla volta lunettata dello scalone, addensò le deità olimpiche intorno a Giove nel nimbo dei putti aleggianti.

MEDAGLIA A FRESCO SULLA VOLTA DELLA SALA DA BALLO.

* * *

Non minori attrattive sono offerte allo studioso dall'arredo settecentesco per quanto, in alcune sale, l'incantevole unità di stile sia interrotta dall'improvvisa apparizione di forme d'altre epoche. Queste rare eccezioni nel mobilio e nelle sovrapposte decorazioni murali sono improntate a quella rifioritura classica ch'ebbe nome dal primo impero e passò senza figliare, ma nondimeno ebbe una deplorevole forza attiva di filtrazione nelle decorazioni interne delle costruzioni preesistenti.

Non pertanto si può ammirare una stragrande varietà di forme e riconoscere negli arredi ogni carattere del tempo. Vi sono sedili tinteggiati di biacca con filettature d'oro intorno ai dorsali di

damasco e di lampasso a fiorami, mobili panciuti, arcuati, intagliati e intarsiati con maniglie di bronzo fuso e borchie dorate, luccicanti candelabre di Venezia e di Boemia, fiorate cornici di caminiere che avvincono i putti leggiadri nei loro capricciosi ritorni lampeggiando sulla quieta vastità delle pareti. Uno specchietto a mano, fregiato coll'arme degli Alari, esprime nelle figurine dipinte sulla cornice e sul dosso le occupazioni mattutine del Signore e pare illustri il primo poemetto pariniano. I bracciuoli delle candeliere nella sala da ballo sono in ferro battuto, colorato e foggiato a ramoscelli fogliuti con una finitezza d'esecuzione e un insieme decorativo vaghissimo. Fra le ceramiche prevalgono le sassoni nelle loro curiose imitazioni chinesi, e si ha, con quattro specchi a smeriglio raffiguranti le quattro stagioni, un notevolissimo esempio di un'altra forma decorativa ch'ebbe allora il suo maggior sviluppo.

I quadri che adornano ancora la villa, se si escludono quelli provenienti dalla famiglia Visconti, di età e di scuole anteriori, appartengono al '700 e danno un sufficiente criterio del movimento artistico di quel tempo in Lombardia. In una cornice fregiata colla corona imperiale sorride il viso forte e giovanile di Maria Teresa in una nuvola lieve di pizzi. Così la dipinse il sassone Raffaele Mengs, lo scontroso scrittore del « Parallelo », che il Bertóla magnificò iperbolicamente e il Milizia volle parificare allo stesso suo omonimo urbinate. È questa una delle rarissime opere sue rimaste in Lombardia e non inferiore per tanto all'autoritratto dello stesso pittore nella pinacoteca di Brera. Del milanese Biondi è il ritratto del fondatore della villa, Giacinto Alario, rubicondo e sereno, pronto ai godimenti dello spirito e del ventre. La figura grande al naturale è abilmente disegnata e, meglio di alcuni ritratti di benefattori dell' ospedale di Milano, mostra il valore del dimenticato pittore ufficiale dell'aristocrazia milanese del suo tempo. Moltissimi sono i quadri d'animali e di genere villereccio i quali, naturalmente, meglio si addicevano al decoro di una casa di campagna. E però tengono il maggior posto i due maestri lombardi d'allora : Angelo Mario Crivelli detto il Crivellone e Francesco Londonio. Del primo vi sono tre grandi quadri che esprimono la caccia al toro, al cervo e al cignale. Alcuni altri di natura morta sono, con maggior probabilità, attribuibili a suo figlio Jacopo. Del Londonio si conservano ancora ben ventiquattro quadri d'ogni dimensione e assai più dovevano essere, poichè afferma il Ticozzi [1] che gran parte dei suoi soggetti erano nelle quadrerie degli Alari e dei Greppi. Tra i quadri sacri è notevole la pala d'Altare della cappella dipinta dal notissimo Isidoro Bianchi. Riccamente sono rappresentate tutte le germinazioni speciali della pittura settecentesca : e le fantastiche prospettive chiuse nelle cornici di stucco a far parte integrante delle decorazioni murali e le sovraporte dipinte a fiori dalla Vicentini e finalmente le bambocciate del bergamasco Albrici.

* * *

Chi fu Giovanni Ruggieri, l'ideatore di questa villa che esprime così intensamente lo spirito del settecento ? Il Bianconi [2] parla di lui come di un architetto assai noto ai suoi tempi. Gli attribuisce in Milano la facciata « libertinuccia » di S. Maria Maddalena delle Monache Agostiniane costruita nel 1728, la chiesa della Vergine di Caravaggio detta in Monforte « fabbricata con passabile disegno dal « Ruggieri romano, nel principio di questo secolo » e finalmente il palazzo Cusani condotto « sul di« segno più maestoso che bello del Ruggieri ». Il Dal Re [3], suo contemporaneo e illustratore delle sue ville, nell'interessantissima opera rimasta incompleta nella edizione del 1727, dichiara che l'architettura della villa viscontea di Brignano è « del « signor Gian Ruggero romano » e nella seconda edizione del 1743 aggiunge le stampe di altre ville, fra cui, quelle qui riprodotte, della villa degli Alari precedute dal « Ragguaglio » che trascrivo nella sua forma settecentesca :

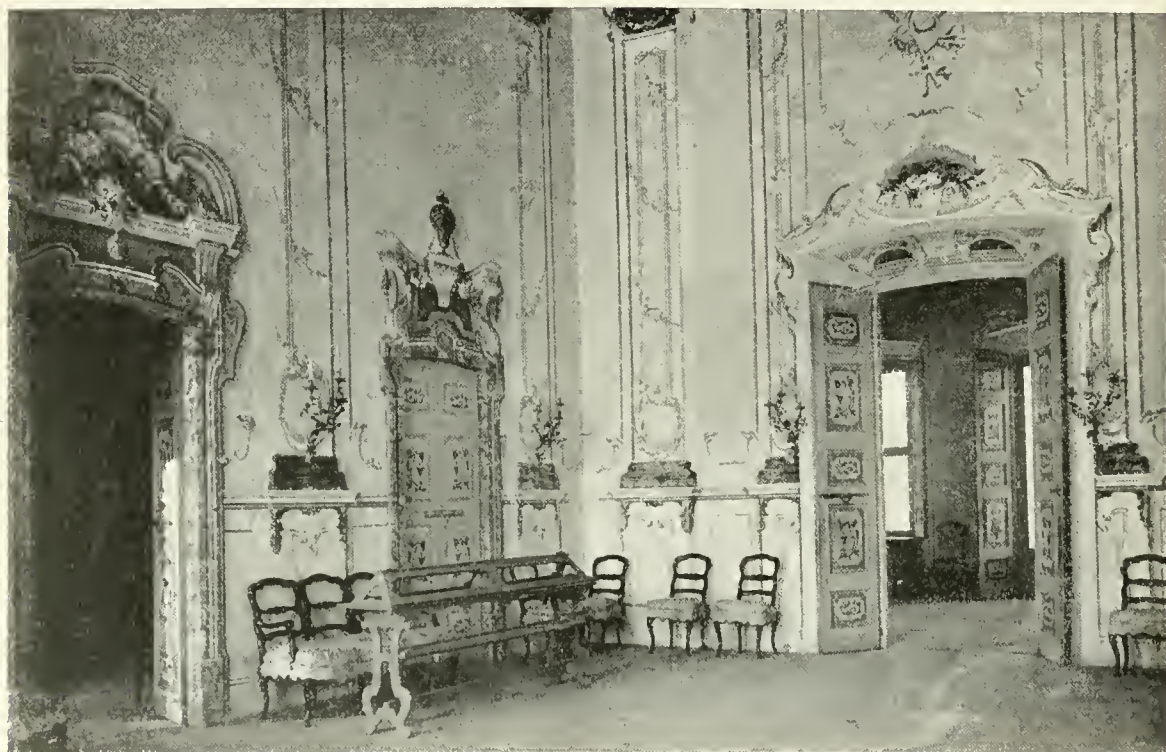
« Nel bellissimo piano, che si stende da i monti « di Brianza alla città di Milano a quattro miglia « lontano da Monza, luogo celebre nelle storie per « la Basilica di S. Giovanni Battista in cui si con« serva un Santo Chiodo, che forma la Corona « di ferro del Regno Longobardico, accanto alla terra « di Cernuschio, luogo assai frequentato da No« bili, ed arricchito da belle Fabbriche, è posta la

[1] Ticozzi: *Dizionario dei pittori, scultori e architetti.*

[2] *Nuova guida di Milano per gli Amanti delle Belle Arti e delle Sacre e Profane Antichità Milanesi.* In Milano, MDCCLXXXVII. Stamperia Sirtori. (Senza indicazione dell'autore.

[3] *Ville di delizia o siano Palagi camperecci nello Stato di Milano.* Divisa in sei tomi con espressovi le piante e diverse vedute delle medesime, incise e stampate in rame da Marc'Antonio Dal Re bolognese. In Milano, nella contrada di Santa Margherita all'insegna dell'Aquila Imperiale MDCCXXVII.

L'opera è dedicata a Carlo VI, ha il testo bilingue (italiano e francese) ed è incompleta. La Braidense e l'Archivio Storico Municipale ne posseggono due begli esemplari. L'altra edizione sotto lo stesso titolo è edita in Milano, alla Piazza de' Mercanti nel Portico superiore delle Scuole Palatine, MDCCXLIII. Questa rarissima edizione è divisa in due tomi.

« casa di delizie del Signor Conte Don Giacinto « Alario che qui venne delineata, d'architettura magnifica e di ottimo gusto in tutte le sue parti e « intieramente perfezionata sul margine del gran « Canale, detto Naviglio, che porta in Città gran « parte dell'acqua del fiume Adda, ed in sito assai « fertile, e d'aria temperata, e con il comodo del « deggiano dall'eminente di alcuni ripari abbelliti da « boschetti delle stesse piante, e terminano con l'incontro di doppie vaghe prospettive arrichite di diversi giuochi d'acqua. S'innalza nel mezzo di detto « giardino colle sue acque e catino una bella Fontana, e scherzano varii altri giuochi d'acqua da un « lato all'altro a capo del Viale, che conduce allo

SALA DA BALLO.

« Canale atto alla navigazione in ogni tempo sicura e deliziosa. Ha questa Fabbrica una gran « corte all'ingresso formata da due braccia di case « per il servizio rustico e famigliare, ornate al di « fuori con ordine convenevole al prospetto della « porzione più nobile, e viene disimpegnata da « altre due Corti laterali disposte per uso di detto « rustico servizio.

« Dalla parte opposta, che riguarda un gran giardino ed il Naviglio, è cinta dal destro, e sinistro « lato da due spalliere di limoni, e cedrati, che ver- « sbarco del Canale fabbricato al mezzo di una Balaustra di pietra ornata di figure, fogliami, vasi ed « obelischi per tutta la sua lunghezza che serve di « riparo al canale per quanto si distende il giardino, « all'estremità di cui sono due cocchi, o siano pergolati, che gli fanno cinta d'intorno di vaga struttura « ed ornamenti diversi. Si attraversano d'ambo i lati « di detto giardino tre Vialetti di Carpani archeggiati « per comodo d'ombroso passeggio, corrispondente a « tre altri sulle estremità laterali del medesimo.

« Dalla parte destra si discende ad una gran Pe-

schiera che forma specchio contornata di passeggi ombrosi. Dalla sinistra all'incontro un gran viale di carpani che si stende lungo il Naviglio da una parte, dall'altra lungo una Roggia, o piccolo Ca-

DETTAGLIO DELLO SCALONE.

« nale, che somministra le acque coll'aiuto d'una « Macchina semoventesi alle Officine della Casa, ed « al giardino. Incontro di là del Naviglio si stende « una vasta spianata che fa simmetria con i suoi « verdi riquadri a quelli del giardino, cinta di alti

« carpani in vaga e ben ripartita ordinanza. All'este- « riore della Casa ben corrisponde l'interiore veden- « dosi tutte le sale e camere distribuite con bell'or- « dine, e comodo di varii Appartamenti nobili ornati

« di pitture, scorniciamenti, e fregi dorati, che la « rendono sommamente aggradevole, oltre l'essere « ottimamente servita da comodissimi rustici sotter- « ranei.

« Il disegno dell'Opera è del fu Giovanni Rug-

« giero famoso Ingegnere, ed architetto Milanese. »

Da questa succinta notizia emerge che il Ruggieri era morto prima del 1743 e che il Dal Re questa volta lo fa passare per milanese. Mi pare indubbio, per altro, di fronte alla concordanza delle notizie del Bianconi, di dover ritenere romano il Ruggieri, spiegando facilmente l'errore del Dal Re per avere il nostro architetto sviluppato in Milano gran parte della sua attivirà e forse esser morto quivi. E vi è un'altra ragione che conforta l'attendibilità di tale opinione. Nel secolo XVII Roma era il più intenso centro artistico d'attrazione per lo sforzo immane che la città papale compiva nell'emulare, per la gloria del cattolicesimo, gli insuperabili monumenti pagani. Sul declinare del secolo e agli inizi del successivo avvenne, come sempre accade quando un centro intellettuale abbia assorbito le energie esteriori e fissata una forma originale d'arte, una irradiazione di artisti i quali andarono portando in altri centri le forme nuove. E però a Milano nel principio del XVIII secolo, oltre il Ruggieri, troviamo il romano Marco Bianchi che disegna le facciate di S. Pietro Celestino, di S. Bartolomeo, di S. Francesco e forse altri si troverebbero quando gli studiosi d'arte volessero chiarire la storia artistica del '700. E anche Amico Ricci [1] si meraviglia di trovare in quel tempo molti architetti romani a Firenze: e i Ferreri, il Ferri, Carlo

[1] Amico Ricci: *Storia dell'Architettura.*

IL RATTO DI PROSERPINA.

Fontana e Paolo Falconieri benchè nel XV e nel XVI secolo si fosse verificato lo stesso caso all'inversa per molti architetti toscani sparsi per le più floride città d'Italia.

Assodato che Giovanni Ruggieri edificava in Lombardia sin dal 1719, che prima del 1743 era morto, che era romano o almeno veniva da Roma, io non saprei dire altro di lui. Ora può essere doloroso constatare come, di un artefice che svolse tra noi una attività intensa e geniale in un'epoca a noi così vicina, non sia possibile fornire più esaurienti notizie; ma ciò non può certamente destar meraviglia tanto fu l'insensato disprezzo con cui andò coperta l'arte del settecento nella reazione neo-classica. E sventuratamente ancor oggi, in cui si va un poco snebbiando il partigiano giudizio, non vedo speranza che gli studi d'arte si volgano un poco a considerare questa che fu l'ultima evoluzione, la fioritura autunnale, dell'estetica nostra.

Ora, se veramente una primavera si annunzia e i precursori accendono il desiderio colla promessa di una nuova forma d'arte, perchè non vi è chi si fermi a considerare questa che fu l'ultima a conservare una spiccata significazione? La continuità necessaria ad ogni evoluzione è pur chiarita nei tentativi della nuova estetica francese, i quali svelano, nella sinuosità delle linee e nella freschezza delle tinte, una diretta derivazione degli stili che fiorirono in Francia sotto Luigi XV e Luigi XVI. Ma più tosto che insistere in queste malinconiche considerazioni, mi corre l'obbligo di correggere un errore in cui cade il Mongeri [1] assegnando la paternità dell'opera più nota e più bella del nostro architetto al pittore milanese Antonio Maria Ruggieri. Che questo mediocre frescante fosse anche architetto, fu asserito soltanto dal Mongeri senza provarlo. E poichè le memorie del XVIII secolo attribuiscono il palazzo Cusani a un Ruggeri, fra i molti che ebbero quel nome e restarono nella storia dell'arte di quel tempo, il Mongeri non poteva attaccarsi al fiorentino Ferdinando che continuò l'opera del Silvani in S. Firenze, nè a quell'Antonio fiorentino che fu scolaro del Vannini, nè al pittore vicentino Gerolamo, nè ai frescanti bolognesi più noti sotto il nome di Battistino e Ercolino del Gessi. Solamente questo Antonio Maria, per essere, oltrechè omonimo e contemporaneo di Giovanni, anche milanese, poteva usurpare all'architetto romano la paternità della sua bella fabbrica e sono lieto, non avendo potuto per diligenti ricerche dissipare l'oscurità che circonda il suo nome, rivendicargli almeno quella parte delle sua opera che basta a serbargli la memoria di chi ama la bellezza al di fuori di ogni preconcetto canone estetico.

EMILIO GUSSALLI.

[1] MONGERI: *L'arte a Milano*, 1872, pag. 441.

SE LA CORONA FERREA FU UNA COLLANA.

Di quando in quando sorgono delle nuove opinioni sull'età e sull'uso della cosiddetta corona ferrea di Monza. La natura inesauribile va presa com'è.

Il Barbier de Montault (morto recentemente) intese a dimostrare (1900) nella sua *Revue de l'art chrétien*, che questa corona è italiana dell'XI secolo, successivamente (1901) uno studioso suppose che la corona ferrea, in origine, era un braccialetto di cui solevano ornarsi l'avambraccio le regine e principesse germaniche (la grazia, che braccialetto! 153 mill. di diametro e 53 d'altezza) e il prof. Venturi, dalla *Nuova Antologia*, all'alba serena di quest'anno (*vulgo:* fascicolo del 1° gennaio) giocondamente ripiglia il motivo del mio studioso, per annunciare che la corona ferrea è una collana, latinamente *torquis*, ed osserva che la corona ferrea manca di ciondoli, elemento delle corone votive, ed ha le cerniere che per una corona non sono necessarie, sia corona votiva sia diadema [1]. Or la corona di Monza, il *regnum* direbbero gli estensori (non Anastasio Bibliotecario s'intende) gli estensori del *Liber Pontificalis* possiede le articolazioni o cerniere e non i ciondoli, quindi non è una corona votiva nè un diadema, ma un *torquis*.

Se le corone esistenti, simili alla cosiddetta ferrea di Monza, corrispondessero ai dati del prof. V. questi avrebbe ragione, ma ciò non risulta. Egli offre come esempio le corone del Tesoro di Guarrazar al Museo di Cluny, primeggiate dalle due del goto Recesvinto (VII sec.) e di Sonnica o Swintila che sia. Queste corone sarebbero dei « *regna* » secondo il prof. V., il quale vi ha visto i ciondoli non le inutili cerniere, inutili, per le co-

[1] «...e si credette e si crede che fosse appesa con catenella (voleva dire con catenelle) innanzi a un altare della basilica di S. Giovanni a Monza. Ma l'esser composta di sei lamine riunite da cerniere entro cui passa uno spillone ...e il mancar di appicagnoli per le catenelle, dovevano mettere in guardia a esprimere una simile ipotesi. » *N. A.* p. 77.

rone votive che, viceversa, trovansi nelle corone di Guarrazar, dichiarate dal prof. V. votive [1]. Per esser giusto debbo dire che quest'opinione fu esposta nel 1860 dal De Lasteyrie nel suo lavoro *Description du Tresor de Guarrazar;* egli pertanto aveva creduto che le catenelle fossero unite originariamente al cerchio come i ciondoli, basandosi su un esame incompleto delle corone; oggi invece venne dimostrato che tutto ciò è un'appendice messa alle corone, quando, cessate di esser diademi, esse furono destinate agli altari; inoltre la corona di Recesvinto ha due cerniere come la corona di Sonnica, e tuttociò oscura i nuovi termini della vecchia ipotesi.

I diademi non furono mai in forma di fascia d'eguale altezza volta a cerchio, afferma inoltre il prof. V., ma tale affermazione così assoluta è contradetta dalle corone di Guarrazar nel Museo di Cluny. A parte questo, rivenendo alle corone votive e ai ciondoli, constato che nel Museo Archeologico di Milano esiste una valva di dittico (avorio dei primordi del VI sec.) nella quale chiaramente è scolpita una corona in forma di fascia senza ciondoli simigliante a quella di Monza, che fa ricordare la corona dell'imperatore Giustiniano nel famoso musaico di Ravenna, ch' è una fascia d'eguale altezza, volta e cerchio — almeno ciò è lecito dedurre da quanto si vede; — e nel famoso bassorilievo di Matteo da Campione a Monza, su un altare ornato di calici, uno dei quali con anse, indizio di alta antichità, pendono quattro corone senza ciondoli. Le corone votive senza ciondoli non sono queste sole; e corone a cerchio eguali in altezza, oltre a Ravenna, si vedono a Roma nell' arco cosiddetto di Placidia nella basilica di S. Paolo, disastrosamente restaurato (metà del V sec.) e nell'abside di S. Agnese (VII sec.) e nell'arco di S. Prassede (IX sec.). Forse, la corona di Monza non appartiene ad altissima antichità, dico ciò perchè le corone più antiche si distinsero per la minore sontuosità e ricchezza da quelle che si costumarono poi, cioè dal sec. VI in avanti. Nè le corone ebbero, a quanto sembra, un tipo fisso e il punto di mezzo ne era talora rialzato con una grossa pietra o simile che oltrepassava le linee non parallele delle corone.

Inoltre non è accettabile l'affermazione del prof. V. sulla inutilità o la superfluità delle cerniere per le corone destinate a cingere la testa. Esse dovendo stare aderenti al capo, come si vede nel musaico di Ravenna, cioè nella figura di Giustiniano, bisognava che perdessero parte della loro rigidezza; la qual cosa era tanto più opportuna nel caso di corone non a cerchio e più alte in mezzo che alle estremità, come nel diadema di Novo Cercask al Museo dell' Eremitaggio e in varie medaglie. In quest' ultime le corone sono poste sovente a metà della testa, obliquamente, e la loro mobilità è dimostrata anche da ciò che esse sono munite di nastri ai due lati estremi: parlo di corone metalliche, piene di gemme, spesso, come dicevo, con una grossa pietra incorniciata nel mezzo che serve a marcare viepiù le linee convergenti delle corone.

Rivenendo alle corone votive, è certo che queste erano *majores* e *minores*, come avverte il *Liber Pontificalis*, cioè più o meno ornate ed erano d'argento o d'argento dorato, gemmate o no, attaccate al soffitto e portate da catenelle come nell' avorio di Milano: « *Coronas aureas percatenulas basilicarum laquearibus supra sacra mensam appendendas* ». Nè qui, ove si indicano le catenelle, si fa parola dei ciondoli.

ALFREDO MELANI.

[1] « Di corone votive non abbiamo soltanto quelle ritratte in musaici, sculture e miniature, ma anche le altre vere di Monza, all'Hôtel de Cluny, all'Armeria Reale di Madrid. E più sotto: " le corone di Guarrazar sono esemplari degli επανωχησιστοι o *regna* che i sovrani lombardi e goti dedicarono a Dio nelle chiese cristiane. » *N. A.*, p. 77.

CORONA FERREA DI MONZA.

ESPLORATORI AFRICANI: GAETANO CASATI ED E. HOLUB.

Dopo Gordon, dopo Gessi, dopo Emin scompare ora dalla faccia del mondo il nostro Cap. Casati, che tanta parte pur ebbe con i nominati in una storia che parrà ai futuri come una leggenda. Poichè l' *Emporium* nacque dopo di quei fatti, gioverà ricordarla, brevemente, come giusto omaggio al compianto estinto.

Eravamo nel 1879. Romolo Gessi di Ravenna, al servizio del Governo egiziano, educato alla scuola di Gordon, tipo straordinario di coraggio ardimentoso e magnanimo, comandava con fortuna una perigliosa campagna contro i negrieri del fiume delle Gazzelle (primo principio di quella sollevazione generale del Sudan capitanata poi dal Mahdi) e riusciva ad organizzarvi un regolare Governo.

La vasta regione sulla quale egli esercitava il suo benefico potere — per troppo poco, ahimè, mantenuto — era allora fra le meno note dell'Africa Centrale. Egli comprendeva la necessità che fosse percorsa e studiata e sentiva quanto onore ne sarebbe derivato alla patria nostra se un tal compito potesse essere assunto da un italiano.

Ne scrisse perciò al capitano Camperio, direttore del giornale *L'Esploratore*, apostolo ferventissimo delle imprese geografiche, col quale era in attiva corrispondenza, chiedendo che gli fosse inviato un ufficiale pratico di rilevamenti geografici per adibirlo a questa bisogna. Si offrì subito allo scopo l'ex-capitano dei bersaglieri Gaetano Casati che, varcato appena il 40° anno, aveva onorevolmente fatto le campagne del 1859 e del 1866 e per qualche tempo aveva pure impartito l'insegnamento della topografia alla scuola normale dei bersaglieri a Livorno. Egli vagheggiava già l'idea di recarsi in Africa e di dedicarsi alla vita delle esplorazioni geografiche, ed aveva perciò lasciato il servizio attivo nell'esercito per entrare nella redazione dell'*Esploratore*.

Il Casati aveva proprio tutte le qualità che si richiedevano per la missione che il Gessi intendeva affidargli, e il Camperio, che ben lo conosceva, non esitò un istante ad accettarne l'offerta. La vigilia di Natale del 1879 egli prendeva imbarco a Genova, sopra un piroscafo di Rubattino, e un mese dopo scendeva a Suakim, il porto del Mar Rosso da cui partiva la strada più rapida per raggiungere la capitale del Sudan. Organizzata tosto una piccola carovana, compiva con sollecitudine la traversata del deserto e per Berber ed il Nilo il 26 di febbraio del 1880 giungeva a Cartum. Avrebbe voluto ripartire subito per raggiungere Gessi nel Bahr-el-Gazal, ma le ostilità che già cominciavano a manifestarsi da parte dell'elemento arabo contro l'eroico italiano, che aveva giurato guerra a morte alla tratta schiavista, lo obbligarono invece a fermarsi a Cartum per altri quattro mesi.

Vinte finalmente le difficoltà, il 4 luglio poteva prendere imbarco sulla *Safia*, il piroscafo divenuto tristamente celebre per l'odissea disastrosa del povero Gessi, e il 26 agosto raggiungeva e Wau il governatore della provincia del Bahr la Gazal. E' commovente l'entusiasmo col quale il Casati scriveva dell' eroico romagnolo: la sua straordinaria attività ed energia, lo zelo, l'amore e la saggezza impiegati dal Gessi per la rigenerazione di quelle remote provincie, da lui sottratte alla ferocia dei cacciatori di schiavi, destarono la sua ammirazione, alla quale dava ampio sfogo nelle frequenti e lunghe lettere che inviava al Camperio.

Il Gessi, dal canto suo, fu ben lieto di vedere il Casati, a cui affidò tosto l'incarico di esplorare le regioni a sud in direzione del Congo, che un italiano, il lucchese Carlo Piaggia, per il primo aveva percorso, e dove un altro italiano, Giovanni Miani, aveva lasciato la vita.

Il Gessi, che già aveva fatto esumare le ossa di quel prode e sventurato viaggiatore perito a Tangasi, residenza del Re del Mombuttu, per restituirle alla nativa Rovigo, aveva incaricato il Casati di assumere a Tangasi tutte le informazioni sugli ultimi viaggi e sulla morte del Miani; ed il Casati con affetto figliale compì il pietoso incarico.

Poco dopo il suo arrivo a Tangasi, il Casati fu informato che un altro viaggiatore europeo, il dott. Junker, trovavasi in quelle vicinanze. Si affrettò quindi a recarsi a visitarlo e ne ebbe accoglienze cordialissime. “ E' pur dolce l'emozione, „ scriveva allora al Camperio, “ che agita le intime fibre all'incontro dopo mesi e mesi di solitudine e di privazioni con una persona eletta qual è il dott. Junker „.

Il Casati passò oltre due anni nella regione del Mombuttù percorrendola in ogni senso, eseguendo rilievi, raccogliendo notizie di ogni genere in quelle regioni, allora in gran parte inesplorate; e le lun-

GAETANO CASATI.

ROMOLO GESSI.

ghe e diffuse relazioni che egli ne inviava al Camperio costituivano tutte altrettante preziose conquiste per la geografia africana. Da Tangasi moveva poi verso oriente e raggiungeva a Ladò, ultima stazione egiziana sul Nilo Bianco, Emin bey, governatore della provincia equatoriale egiziana, della cui opera rigeneratrice per quelle disgraziate regioni il Casati fa un quadro entusiasta.

Da Ladò il nostro viaggiatore contava restituirsi nel Mombuttù e proseguirvi le sue esplorazioni; ma gli eventi al Nord precipitavano; la sollevazione mahdista si estendeva; Cartum stessa cadeva nelle mani dei ribelli e Gordon periva vittima della sua temerità. La provincia equatoriale sola resisteva, ma ogni comunicazione col Nord era interrotta e difficilissime appavriano quelle col Sud per l'Uganda e Zanzibar. Tre europei, Emin, Junker ed il nostro Casati, rimanevano così tagliati fuori da ogni rapporto col mondo civile. Passarono alcuni anni senza che alcuna notizia ci giungesse di lui, legittimando ogni sospetto sulla sua fine. — Ricordo le angosciose aspettative di quel tempo e i tristi timori di una catastrofe! Finalmente alla fine del 1886 giunsero al Camperio lettere del Casati, di cui le più recenti erano datate dall'Unioro, ove egli si era recato per una missione affidatagli da Emin, alla sorte del quale egli aveva ormai accomunata la sua.

Junker aveva intanto fatto ritorno in Europa per la via di Zanzibar; ma Emin non voleva a nessun costo abbandonare la sua provincia e al Casati non reggeva l'animo di separarsene. “ Io intanto — scriveva egli al Camperio — sto con Emin, che mi ha soccorso in questo tempo con assai generosa premura „. Le loro condizioni son però tristissime e il reggersi a lungo è impossibile, onde si impone la necessità di un soccorso da parte dell'Europa.

Ma non una parola di sconforto esce dalla sua penna. “ Io sono pronto a tutto, se non devo tornare, se devo intraprendere altri viaggi in qualsiasi altra parte, comandatemi, sono pronto.... E se voi mi metterete in disparte, cosa che non credo, senza lamentarmi mi affiderò alle procelle della fortuna „.

L'Italia però non dimenticava il suo eroico figlio, e quando lo Stanley ebbe organizzata la sua spedizione di soccorso, la sorte del Casati gli veniva specialmente raccomandata.

Sono note le vicende di quella epica spedizione e come essa riuscisse a riportare sani e salvi alla costa Emin bey e il suo fido compagno Casati. Ma quali sofferenze atroci, quali pericoli la loro vita ebbe a superare negli ultimi anni della loro relegazione! Minaccie di morte, torture indicibili, tutto il Casati sopportò stoicamente.

Durante la dimora presso il re Cabréga, Casati si trova solo a *Giuaja;* accusato di congiurare contro il re, è prigione di Gnacamatera, che lo invitò col pretesto di stringere con lui il patto di sangue. Ma giunto dal re, il Casati venne legato a un albero ed esposto ai vilipendii di una folla fanatizzata. Cediamo, per un momento, la parola a lui medesimo:

« Spogliato dal tarbusc, e predato di quanto aveva nelle mani e nelle tasche, io sono avvinto con corde al collo, alle braccia, ai polsi, ai ginocchi, al collo dei piedi, ed assicurato ad un grosso albero con tale diligenza atroce, da non lasciarmi libero di fare il benchè minimo movimento: la corda al collo è poi tanto stretta da impedirmi la respirazione, ed un braccio è contorto e ripiegato in posizione dolorosa.

Il povero Biri, denudato perfettamente de' suoi vestiti, è legato ad un albero prossimo al mio, con corde ai polsi, al collo ed ai piedi. Il mio ragazzo *Oachil* sta con legature al collo, alle braccia, ai polsi; il caporale, stretto con corde alle braccia, è assicurato ad un albero, in prossimità di Biri.

Impreco, dirigendo lo sguardo al Gnacamatera, che stava imperterrito a pochi passi, contro la vigliaccheria di legare un fanciullo, e lo prego di allentare i vincoli al Biri. Le sue legature sono rimesse in più tollerabile misura, ed al ragazzo sono tolte le corde che stringono le braccia. Ma per contro, il *banassura* Uando, avendo richiamato l'attenzione del Visir sul modo barbaro, oltre misura, con cui io ero stato legato, questi con inutile vampa d'ira gridò, mi fosse anco il ventre fissato al grosso albero con una fune.

I satelliti, pronti, ebbri di gioia ad eseguire l'ordine — sorrisi, consolandomi che la corda che mi legava al collo, essendo nuova, si allungava sotto gli sforzi tanto da permettere la respirazione meno affannosa.

Il Gnacamatera si avvicinò, ancora più, a me:

— Io mi porto, disse, d'ordine del re alla vostra abitazione; so che ivi tenete molti armati, venuti di soppiatto, e ad intervalli da Vadelai, e coi quali contavate conquistare il paese; guai a voi, se io trovo in loro la menoma resistenza; voi sarete immediatamente fatto uccidere.

— Nello stato in cui m'avete posto, risposi, d'ordine del vostro re, io non posso essere responsabile di quanto sarà per accadere, presentandovi alla mia abitazione. Epperò vi consiglio di prendere questo ragazzo con voi, il quale porterà la mia parola agli armati che ivi si trovano, e sarà da quelli creduto ed ubbidito.

— Sta bene, dategli allora i vostri ordini.

— I soldati del Governo consegnino le armi; e tu,

CASATI LEGATO A UN ALBERO.
(Dai *Dieci anni nell'Equatoria*).

ragazzo mio, ubbidisci, senza esitazione, a tutto che sarà per richiedere il Gnacamatera. Che nessuno si opponga, che nessuno pianga.

Il Visir partì accompagnato dalle sue truppe, lasciando circa 300 armati alla nostra custodia.

. . . .

Il dolore cagionato dalle legature, i dardi del sole che in quel giorno sembravano più cocenti, l'arsura che tormentava le fauci, lo scherno continuo, non interrotto, di una folla briaca e sitibonda di sangue, ecco il nostro Calvario di lunghissime ore. » [1]

Ma di tutte le peripezie e le privazioni sofferte, ciò di cui non sapeva darsi pace e che lo addolorava di più era la perdita delle sue note, che lo opprimeva e non gli faceva gustare le gioie della salvezza. Alla metà di luglio del 1890 la patria rivide il suo eroico figlio, per il quale Emin e Stanley non avevano che parole di ammirazione, e gli tributò accoglienze ed onori degni dell'opera sua.

Delle sue benemerenze geografiche, un altro valoroso, vittima esso pure della « misteriosa Africa orrenda », il capitano Cecchi, così scriveva in una lettera da Aden (30 aprile 1890) al prof. Dalla Vedova:

« ...Estremamente interessanti riusciranno per la geografia le molteplici escursioni compiute dal Casati nel Mombuttù, lungo i confluenti principali dell'Uelle-Macua e dell'Aruhuimi (Nepoko), spingendosi ad occidente fino a poche centinaia di chilometri dal Congo (Stanley-Falls).

« Il Casati e l'Junker sono i soli europei che dal Bahr-el-Ghazal si sono spinti sino presso l'equatore.

« Miani, Piaggia, Schweinfurth, Lupton, Petagos, Bohndorff non toccarono che al 3° parallelo, non oltrepassando ad occidente il 25° meridiano.

« Il Casati, prima ancora di Stanley, dava notizia a Emin dell'esistenza delle famose montagne nevose.

« Preziosa è la suppellettile di studii, osservazioni che l'Junker e il Casati raccolsero in quella vasta regione.

« A dire del nostro Casati, come esploratore, occorrerebbe un vero studio, ciò che io non potrei fare.

« Ricordo che, partito solo, senza l'appoggio di alcuno, senza scorte armate, con mezzi limitatissimi (consisteva il suo bagaglio in alcuni strumenti tascabili e in pochi oggetti di scambio), colla sola fede in sè stesso e nella bontà della missione, è riuscito a compiere uno dei viaggi più importanti.

« Il Casati è dominato dall'interesse pel suo paese, dall'amore della geografia africana, per cui ha tanto sofferto.

« E bisogna poi amarlo, non soltanto per quello che ha saputo fare, ma altresì per la sua bontà di carattere, per la sua inalterabile modestia e semplicità nell'eroismo ».

Tranquillo e modesto, Gaetano Casati ritiravasi nella pacifica quiete della natìa Brianza e colla semplice scorta delle sue lettere e della memoria ricostruiva la storia della sua memorabile odissea in 2 grossi volumi splendidamente illustrati sotto il titolo: *Dieci anni nell'Equatoria e ritorno con Emin Pascià,* uscita contemporaneamente in italiano (Milano, Fratelli Dumolard, 1895), in tedesco e in inglese.

Dedicò gli ultimi anni della sua vita all'amministrazione del piccolo comune di Monticello (Brianza) che si gloriava di averlo a capo della sua civica magistratura, ed ivi si è spento, il 7 marzo, lasciando desolata una sorella e quella povera Amina, la fanciulla nera ch'egli raccolse e adottò come figlia.

[1] *Dieci anni nell'Equatoria*, vol. II, p. 88.

***

Un altro esploratore del continente nero, di cui deploriamo la perdita, è morto il 21 febbraio scorso a Vienna.

Figlio di un medico, nacque a Holitz in Boemia il 7 ottobre del 1847 e si addottorò egli pure in medicina a Praga nel 1872 e partiva l'anno stesso pel suo primo viaggio d'esplorazione nell'Africa del Sud con una modesta somma raccoltagli da alcuni amici. Praticando l'arte sua di medico nelle miniere di diamanti a Kimberley, ben presto si procurò i mezzi di effettuare tre spedizioni nell'interno del paese, non ancora esplorato, nelle terre del Barolong, nelle parti orientali ed occidentali del Transvaal, e nel suo terzo viaggio (1875-76) giunse alla confluenza del Marico e del Limpopo, e s'innoltrò sino a Sciosong.

CASATI CON LA PICCOLA AMINA, VITA HASSAN E IL DOTT. JUNKER.

Ritornato in patria dopo sette anni di assenza, dispose in Praga ed a Vienna l'esposizione del suo ricco e scientifico bottino e pubblicò l'opera *Sette anni nell'Africa del Sud* (Vienna, 1880, 2 vol.), che stabilì la sua fama di esploratore, segnalandosi sopratutto nelle scoperte e studii di storia naturale ed etnografica e dotto collettore di esemplari relativi alla fauna e alla flora dei paesi visitati.

Ma le sue prime spedizioni erano come una scuola preparatoria, nel suo pensiero, per nuovo e più ardito viaggio attraverso l'Africa da Sud a Nord, dalla terra del Capo al medio Zambesi ed al Nilo. I mezzi per questa ardita spedizione se li procurò con lavori e relazioni letterarie. L'accompagnava nel suo quarto viaggio la giovane consorte, una viennese che gli fu nobile e coraggiosa compagna. Inoltratisi nelle vicinanze dello

DOTT. EMILIO HOLUB.

Zambesi, Holub venne improvvisamente attaccato dai Masciuculumbe, popolazione negra che lo spogliò d'ogni cosa e uccise tutto il suo seguito, fra infinite difficoltà per salvare la propria e la vita della sua signora, dovette adoperare le armi.

La descrizione di questa grande spedizione è corredata con disegni a mano dello stesso Holub e porta il titolo: *Dalla città del Capo al paese dei Masciuculumbe* (Vienna 1900) e venne tradotta anche in italiano.

Dopo l'ultimo suo ritorno dall'Africa, Holub non ebbe più salute; soffriva di febbri malariche incontrate laggiù. In questi ultimi sei mesi, ad onta di tutte le cure prodigategli dalla fedele consorte e dal suo servo Leeb, unici superstiti dell'ultima spedizione, egli sofferse un vero martirio, onde la morte parvegli desiderata come una liberazione.

Non mancarono ad Holub, che morì nella povertà, le onoranze pe' suoi servigi scientifici; egli era cittadino onorario di parecchie città boeme, membro onorario di numerose società scientifiche e geografiche nazionali ed estere. Con tardiva riconoscenza, saputolo infermo, l'imperatore Francesco Giuseppe aveva testè decretato al benemerito esploratore una pensione annua di 5000 corone a partire dall'anno 1902, prelevandola dai fondi del Ministero dell'Istruzione. Strano destino: la prima rata mensile, che Holub ricevette, doveva essere anche l'ultima.

Notizie d'Arte.

Da un anno funziona, a Parigi, la *Società degli Artisti Decoratori*, che ha tenuto poche settimane fa la sua adunanza generale ed ha pubblicato il suo primo annuario.

Scopi della Società sono principalmente di organizzare un'annuale esposizione e difendere i diritti degli artisti, autori d'oggetti d'arte applicata.

L'idea manifestata dagli organizzatori dell'esposizione sarebbe di realizzare degli insieme decorativi, a cui collaborassero parecchi artisti secondo le loro speciali attitudini e affinità, in modo che ciascuna singola arte vi si presenterebbe nel suo proprio officio, richiesto dai bisogni reali, non già, come avviene nelle solite esposizioni, dove trovate dei pezzi sparsi, dei frammenti spostati, dei motivi estetici senza coordinazione; tantochè mobili, stoffe, ceramiche, vetri, ecc. si trovano collocati ed esposti indipendentemente dalla loro pratica ed effettiva applicazione ed utilità.

Si pensa eziandio a una sezione in cui, sovra un programma discusso e adottato dalla Società, un tema decorativo venisse eseguito collettivamente dai membri della Società stessa.

La prima di queste esposizioni dovrà aprirsi il prossimo novembre, ed è sperabile che le idee manifestate abbiano felice esecuzione. Sovra relazione del sig. Rozet, la Società si è preoccupata della partecipazione ai profitti degli editori o fabbricanti, a favore degli artisti, dopochè le spese di fabbricazione siano coperte. Il sig. Rozet insiste nell'idea che ogni artista firmi l'opera propria e si opponga ad ogni alterazione del suo modello.

*** Una *Società per lo sviluppo dell'insegnamento dell'arte religiosa*, si è costituita a Parigi, e tenne la sua prima adunanza sotto la presidenza dell'architetto Leone Benouville. Vennero nominate diverse commissioni, una delle quali è incaricata di organizzare una scuola dove gli ecclesiastici, scelti dai vescovi, dovranno completare la loro educazione artistica per insegnare nei seminari.

L'intento è di mettere in grado i sacerdoti di comprendere quali utili provvedimenti possono richiedere gli edifici artistici affidati alle loro cure, per la migliore sua conservazione.

Ci sembra che una simile istituzione gioverebbe anche pei sacerdoti d'Italia, dove, si può dire, ogni chiesa è una pinacoteca od è essa medesima un'opera d'arte.

*** Madama Rattazzi, testè morta a Parigi, in memoria delle buone accoglienze ricevute in quella città nel 1894 in occasione dell'esposizione, ha dato al museo di Anversa il suo ritratto, dipinto da Carolus Duran e un suo busto marmoreo, opera di Elissinger.

*** Il prefetto della Senna ha nominato conservatore-aggiunto del Museo Cernuschi il sig. Despatys, autore d'una pregievole memoria sui musei della città di Parigi.

 — TESTA PAOLO, GERENTE RESPONSABILE.
OFFICINE ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO — STAMPATO CON INCHIOSTRI DELLA CASA MICHAEL HUBER, MILANO.

EMPORIUM

MAGGIO 1902

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE, LETTERATURA
SCIENZE E VARIETÀ

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE:
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE * BERGAMO

Per la cura diretta e la ricostituzione del sangue nella
ANEMIA - CLOROSI - NEVROSI
i Medici sono unanimi nel raccomandare la
EMOGLOBINA SOLUBILE
DESANTI & ZULIANI
(Ferro fisiologico ricavato dal sangue di Bue)
Liquida L. 3 - Pillole L. 2,50, Vino Peptoni Carne all' Emogl. L. 4 il flacone
Preparazione esclusiva del Prem. Laboratorio Chimico Farmaceutico
E. COSTA - Via Durini, 11 e 13 - MILANO
TROVASI NELLE PRINCIPALI FARMACIE D'ITALIA E DELL'ESTERO

D. CALANDRA. — MINERVA — STATUETTA IN ARGENTO

EMPORIUM

Vol. XV. MAGGIO 1902 N. 89

ARTISTI CONTEMPORANEI: DAVIDE CALANDRA.

L'IMPERATORE di Germania, spirito vivace e animoso, il quale non crede a sè precluso nessun campo del pensiero e dell' azione, ebbe, in un suo discorso recente tenuto agli artisti che contribuirono all' erezione delle esedre della *Siegesallee* biancheggianti tra il verde dei prati del mite Thiergarten, ad occuparsi anche di scoltura, e levò un inno alla scoltura tedesca, sintetizzandone il pregio col dirla *immune dalle correnti dell' arte moderna*.

* * *

Questa augusta frase del focoso imperatore non è applicabile alla sola plastica tedesca: in più d'un paese un nemico del nuovo potrebbe ragionevolmente ripeterla. Non solo la scoltura tedesca, ma la massima parte della scoltura contemporanea si può dire « immune dalle correnti dell'arte moderna ».

* * *

Senonchè questo che parve il più bell'elogio all'imperiale oratore è invece in realtà la più terribile condanna dell' arte statuaria in generale e di quella tedesca in specie. Ed è veramente curioso come persone colte ed intelligenti siano vittime di questo singolare errore, secondo il quale sarebbe precluso alla plastica ogni tentativo di evoluzione. Il semplice criterio di analogia dovrebbe render evidente a chicchessia che non può esser proibito alla scoltura ciò che è universalmente ammesso come lecito alla pittura. Ognuno dovrebbe comprendere che limitare il campo della plastica ai modelli di Fidia e di Michelangelo è come pretendere che la pittura non debba uscire dai limiti dell'arte di Raffaello e del Tiziano. Ciononostante l'errore impera da tempo, ed anni ed anni passeranno prima che sia vinto e fugato. Mentre la pittura moderna è divenuta così libera d'ogni soggezione antica da perdere addirittura di vista le più salde ed eterne necessità dell'arte, la statuaria continua a bamboleggiarsi in una rettorica accademica, priva d'ogni relazione colla vita e collo spirito moderno.

D. CALANDRA — DAL RITRATTO A OLIO DI G. GROSSO.

* * *

La reazione contro l'accademismo imperante è cosa si può dire di ieri. Essa è opera di pochi individui geniali i quali stanno tutt' ora sulla breccia, aperta a così gran fatica nel muro nemico dell'accademismo. E si può dire che essa è vanto di tre nazioni soltanto, fra le quali ci è caro poter iscrivere il

D. CALANDRA — L'ARATRO.
(Dall'acquaforte di C. Chessa).

D. CALANDRA — IL BRACCONIERE.
STATUETTA IN BRONZO.

D. CALANDRA — CONTADINA.
(Dall'acquaforte di C. Chessa).

nome dell'Italia, per la quale purtroppo è questo forse il solo primato che le competa nell'arringo dell'arte moderna.

D. CALANDRA — MONUMENTO FUNERARIO.

Augusto Rodin, solitario e discusso in Francia, quanto ammirato all'estero, Constantin Meunier, onorato e seguito da un nucleo di allievi nel Belgio, sono, fuori d'Italia, i corifei della riscossa della poesia della vita moderna contro la gelida compressione scolastica dell'inerte imitazione dell'antico che ancora isterilisce tanta parte della plastica moderna.

***

In questa gloriosa lotta contro il gelido accademismo l'Italia viene non ultima e non minore: anzi l'evoluzione della plastica è giunta fra noi ad uno stadio più inoltrato che presso le altre na-

zioni. La nuova tendenza, sfiorata dal Rosa, affermata dal Grandi, trionfa ora nell'opera di una bella schiera di artisti.

un altro dei modernisti della prima ora. Davide Calandra, occupato nella poderosa fatica di un grande monumento, dovette forzatamente disertare gli ultimi

D. CALANDRA - BOZZETTO DI MONUMENTO AL CAPITANO VALDESE E. ARNAUD.

Le esposizioni dell' ultimo decennio e segnatamente quelle di Venezia hanno reso popolari i nomi di due fra i più insigni novatori: il Troubetzkoy ed il Bistolfi. Ma di questo rinnovamento della coltura del pubblico italiano, di questo suo nuovo e lusinghiero interesse per l' arte non approfittò

convegni artistici, per quasi dieci anni.

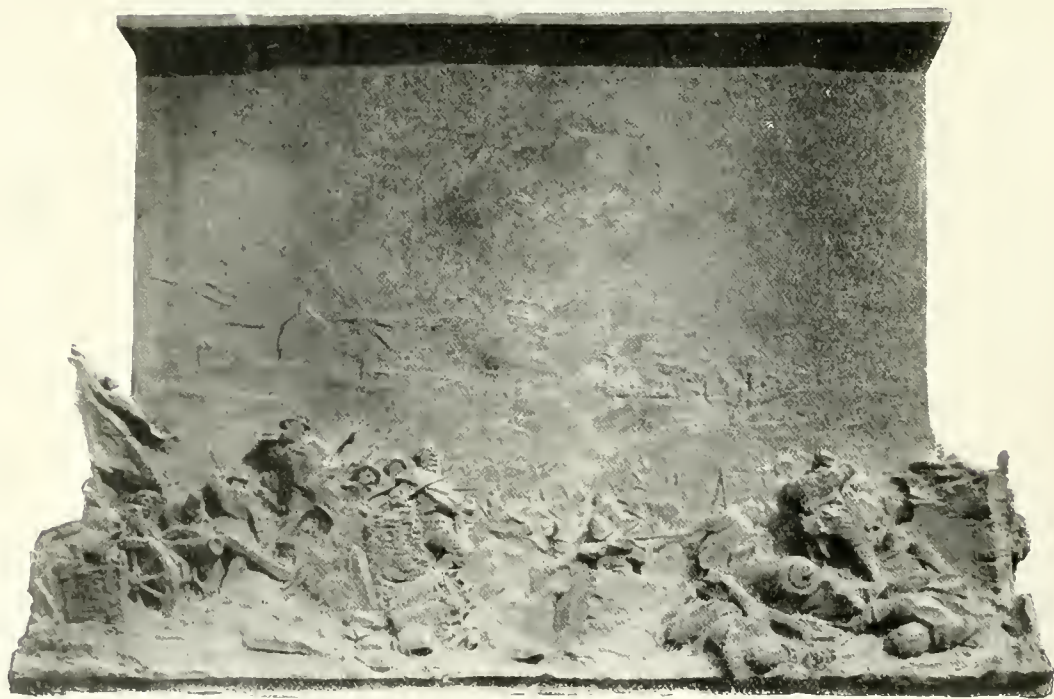
Ma se per lunghi anni egli dovette con rimpianto e amarezza assistere al vario svolgersi dell'attività dei colleghi, senza potersi staccare dall' unica opera che richiedeva tutta la sua energia creatrice, egli è ora ricompensato del lungo lavoro

solitario, dalla soddisfazione di offrire al pubblico che visiterà prossimamente Torino in occasione della prima esposizione internazionale d' arte decorativa moderna, un' opera completa e grandiosa, integrazione di tutto un indirizzo d'arte.

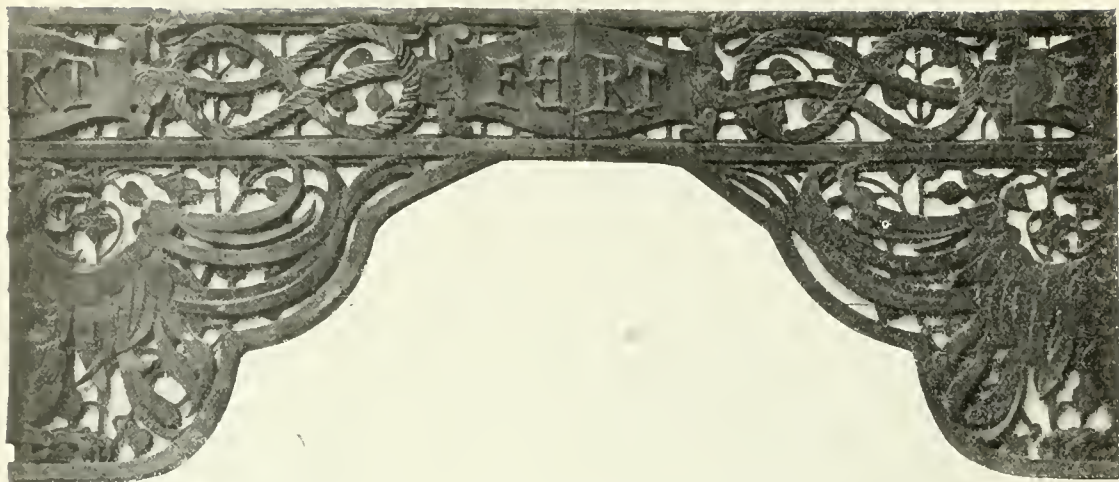
D. CALANDRA — STATUA DEL MONUMENTO GARIBALDI, IN PARMA.

* * *

La genialità non è un frutto isolato nella famiglia del Calandra. Un nonno materno fu collezionista appassionato di quadri e d'antichità. Uomo di raro ingegno fu il padre, il quale, benchè laureato in legge, eccelse tanto negli studi di idraulica da esser citato come testo negli studi di ingegneria. Ma le ricerche scientifiche e la creazione dei pozzi che ancora portano il suo nome, non gli tolsero di essere un intelligentissimo raccoglitore di antichità e specialmente di armi antiche, che egli stesso restaurava con abilità perfetta. Nel Museo Archeolo-

D. CALANDRA — BOZZETTO PEL MONUMENTO GARIBALDI, IN NAPOLI (1892).

D. CALANDRA — BASSORILIEVO DEL MONUMENTO GARIBALDI, IN PARMA — (L'ASSEDIO DI ROMA).

D. CALANDRA — BASSORILIEVO DEL MONUMENTO GARIBALDI, IN PARMA — (L'ATTACCO DI S. FERMO).

D. CALANDRA — BASSORILIEVO DEL MONUMENTO GARIBALDI, IN PARMA — (LO SBARCO DI MARSALA).

D. CALANDRA — FREGIO DELLO ZOCCOLO DEL MONUMENTO AL DUCA D'AOSTA.

gico di Torino si conserva una collezione di pregevolissime armi barbariche da lui esumate nella necropoli di Testona Torinese, dei quali scavi diede, coll'aiuto nel primogenito Edoardo, pittore, romanziere e autore drammatico, una dotta relazione. Davide Calandra portò così nel sangue il senso della poesia dell'ambiente storico, e questa influenza si riscontra ad ogni passo nella sua opera: un senso non scolasticamente pedante, ma pittoresco, colorito, vivo.

* * *

Il Calandra entrò giovinetto nell'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino e vi studiò il disegno col Gamba e la scoltura sotto il Tabacchi. Bellissimo giovane avvezzo ai ritrovi mondani, non è da stupire se i suoi primi tentativi (per tralasciare le *Veglie di Penelope* suo primo lavoro) cercassero la loro ragione nella visione della femminilità elegante.

D. CALANDRA — MONUMENTO AL DUCA D'AOSTA.
ALTORILIEVO DEL FIANCO SUD. (DA UMBERTO BIANCAMANO A EMANUELE FILIBERTO)

Sono di quel tempo il bustino *Carmen* e la *Tigre Reale*. Ma l'opera che diffuse il suo nome fra il pubblico fu la testa di monaca esposta all' esposizione nazionale del 1884 col titolo *Fiore di chiostro*. Non nuovo certo il tema, ma la delicatezza con la quale era trattato il marmo e l'espressione pensosa e sentimentale crearono a questo busto un successo grandissimo.

D. CALANDRA — BOZZETTO PRESCELTO PEL MONUMENTO AL DUCA D'AOSTA, IN TORINO, 2° CONCORSO (1893).

Pareva dunque che egli dovesse rinchiudere la sua arte in un cerchio di eleganza e di mondanità raffinata. La vita dei campi lo salvò da quell' indirizzo poco ampio e pericoloso per un giovane. La bellezza delle forme e delle attitudini del lavoro rurale lo attrasse verso un'arte più sana e sincera, incitandolo a rendere la forma *nel suo ambiente*, avviluppata dall'aria e battuta dalla luce, a renderla cioè nella sua apparenza *pittoresca*, contro l'errore delle scuole e delle accademie, che non tengono conto di questi importantissimi rapporti.

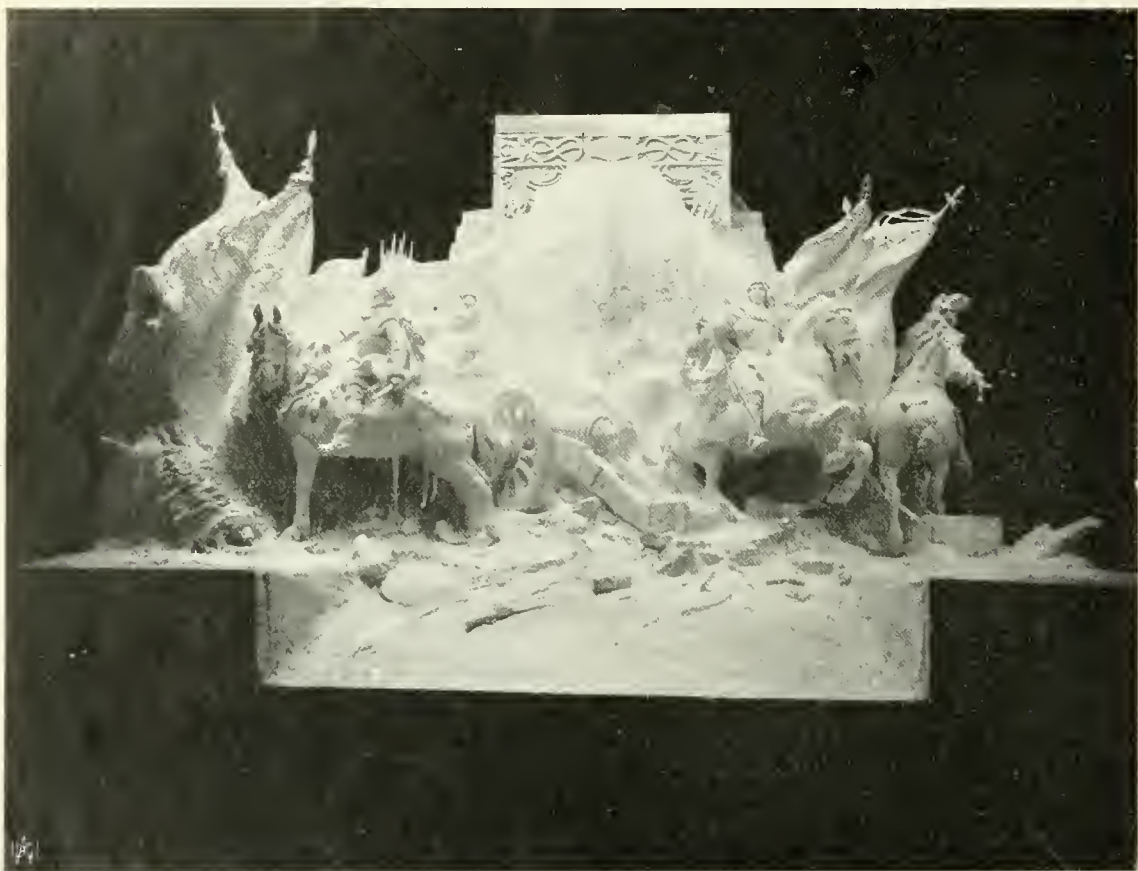
Il Calandra fu così uno dei primi iniziatori di quella plastica pittoresca verso la quale negli stessi anni tendeva il Bistolfi, e che ad ambedue doveva essere così spesso rimproverata come un errore di trascendenza estetica. Appartengono a questo indirizzo *Un gatto nel pozzo*, gruppo di due contadini al pozzo; *Contadina*, che reca in una carriola la colazione; *Il cacciatore di contrabbando*, bracconiere all'agguato presso un palo che reca la scritta della bandita; *L'Aratro*, tratto da una coppia di buoi condotti da un boaro.

D. CALANDRA — MONUMENTO AL DU A D' AOSTA — LA STATUA EQUESTRE IN BRONZO.

D. CALANDRA — MONUMENTO AL DUCA D'AOSTA — LA STATUA EQUESTRE IN BRONZO.

V'è in questi gruppi e statuette di piccole dimensioni una vivace impressione del vero, un senso pittoresco del movimento, una sprezzatura di modellatura che tende a diventare riassuntiva e suggestiva: migliore fra tutti l' ultimo per la serietà dello studio di animali in movimento, per l'efficace cerca di rappresentare con umile sincerità e con forza ingenua.

* * *

Ma parallelamente a questi studi di realtà campestre l'innata tendenza alla poesia decorativa del

D. CALANDRA — MONUMENTO AL DUCA D'AOSTA — ALTORILIEVO DEL FIANCO EST. (DA CARLO EMANUELE I A VITTORIO AMEDEO II).

suggestione d'ambiente ottenuta con abili artifizi di modellatura; e questo gruppo fu acquistato per la Galleria d'Arte Moderna.

V'è in questa tendenza dei due scultori piemontesi, che negli stessi anni obbedivano ad un medesimo impulso, probabilmente un frutto etnico: è il temperamento subalpino rude e sincero che attraverso la sopraffazione delle accademie si ritempra nello studio della natura vergine e questa natura costume storico produsse altre opere che si avvantaggiano nella loro estrinsecazione materiale della larghezza e della franchezza contratta nella sincera osservazione del vero contemporaneo; e sono la testina di guerriero Gallo, il *Dragone di Piemonte Reale, 1693*, poi trasformato nel *Dragone del Re, 1796*, che per la solidità del cavallo, per la pittoresca verità del cavaliere può competere coi migliori bronzi del Frémiet di ugual tema; il bozzetto di

monumento pel condottiero valdese *Arnaud*, il *Mamalucco*, l'*Egiziano antico*, il *Carlo Alberto*, la *Minerva* in argento, per premio del Rowing Club.

*
* *

Col possesso della forma era andata intanto ma-

D. CALANDRA — MONUMENTO AL DUCA D'AOSTA — ALTORILIEVO DEL FIANCO NORD.
(DA VITTORIO AMEDEO II A VITTORIO EMANUELE II).

urandosi nel Calandra la concezione ideale, e la tatuaria monumentale doveva porgergli il modo di ttuare le proprie tendenze di realismo pittoresco ella forma, e di prender posto fra i primi rivoluionari del monumento onorario.

Pel Calandra il monumento fu, come pel Grandi pel Bistolfi, un'espressione poetica.

E la poesia della leggenda Garibaldina fu la prima porgergli il destro di integrare le sue tendenze.

Al primo concorso bandito a Milano nel 1885 il Calandra concorse con un bozzetto arditamente innovatore. Non era piccolo merito in quell'epoca, ancor sacra alle fredde immagini di parata sull'eterno piedestallo d'accademia, presentare un bozzetto di pittoresche figure di Garibaldini sopra uno spalto in rovina. Premiato a parità col Barzaghi, col Broggi e col Ferrari, ma non scelto, il Calandra ritornò al tema, completandolo e svolgendolo in modo più idealmente decorativo nel bozzetto inviato pel concorso del 1902 a Napoli, in cui il gruppo del Generale avanzante sereno a cavallo fra gli accesi gregari, sopra le rovine accatastate, e sotto la figura volante della Libertà, sembra veramente avvolto da un fulgore di epopea.

Naturalmente questo bozzetto non fu il prescelto: troppo era lontano nella sua concezione libera ed irruente dai soliti cavalli da galleria d'armi sui non meno consueti piedestalli, e il Calandra dovette in quegli anni sottostare ai verdetti di quelle famigerate giurie che tanto contribuirono a popolare le piazze e le vie delle città italiane di tante vituperevoli offese all'arte statuaria.

Più fortunato fu nel concorso di Parma del 1889. Ivi fu vincitore sopra una trentina di concorrenti, fors'anche perchè il suo bozzetto, forzatamente semplice data la tenuissima somma assegnata, era, nel suo carattere semplicemente realistico, meno ostico ai palati dei giudici ufficiali.

Ma costretto in un ambito più umile, il Calandra si rivalse spingendo all'estremo la sua concezione pittoresca della forma. Per questo riguardo i tre bassorilievi che formano fregio quasi ininterrotto attorno al piedestallo sono interessantissimi documenti di questa tendenza spiccatamente italiana o, più esattamente, subalpina, la quale ha cercato e cerca di ampliare la visione plastica, preoccupandosi di suggestionare quel senso del viluppo atmosferico, della luce e del colore che per troppo tempo fu escluso dal campo della statuaria. Sebbene, a dire la verità, qualche accenno di questo indirizzo si possa trovare nei secoli andati, accenno che dovrebbe tranquillare le paure di coloro che lo credono una degenerazione morbosa tutta moderna, e il Calandra si compiace di mostrare ai visitatori

D. CALANDRA — MONUMENTO AL DUCA D'AOSTA — FIANCO NORD.
(VITTORIO AMEDEO II E IL PRINCIPE EUGENIO).

della sua casa certe copie di bassorilievi del seicento, in cui lo scultore non ha esitato a figurare un sole cadente e in cui è riuscito a suggestionare la vastità aerea dell'oro del tramonto.

Il primo di questi bassorilievi del monumento parmense rappresenta l'assedio di Roma del 49. La San Fermo e il paesaggio lombardo chiudono nel suo vero ambiente lo scontro dei Garibaldini colle truppe austriache dell'Urban.

* * *

Il Calandra era giunto quasi al compimento del

D. CALANDRA — MONUMENTO AL DUCA D'AOSTA — ALTORILIEVO DEL FIANCO SUD.
(L'ALBERO ARALDICO E L'AQUILA SABAUDA)

scena dei combattenti sulle trincee si fonde per gradi insensibili col profilo della città eterna dominato dalla cupola di San Pietro, dietro la quale il sole tramonta avvolgendo nel suo nimbo le leggere nuvolette vaganti pel cielo. Il secondo di questi quadri raffigura lo sbarco a Marsala, e qui pure dietro la barchetta, dalla quale sorge la figura leonina del Generale, è evocata la visione del porto e della città sicula. Così nel terzo la chiesetta di

monumento di Parma quando fu bandito in Torino pel febbraio del 92 il primo concorso per il monumento al Principe Amedeo. Raramente concorso ebbe esito più felice di questo. Per la prima volta il nuovo concetto del monumento commemorativo, frutto di un'organica fusione fra l'idea e la forma plastica, e non più come prima artificiale giustaposizione di scoltura e di architettura, trattate spesso secondo leggi di età diverse e antitetiche, trionfò

agli occhi non solo degli artisti, ma anche della folla. Due bozzetti, l'uno del Calandra, l'altro del Bistolfi, frutti di una stessa tendenza innovatrice, divisero i giudizi del pubblico. Più austero, più solenne, più pensoso quello del Bistolfi; più vivace, cavalleresco ed elegante quello del Calandra. Così difficile divenne le scelta fra due opere egualmente

D. CALANDRA BUSTO DI MASSIMO D'AZEGLIO.

ricche di bellezza, che un secondo concorso fu indetto fra i due, e, come spesso avviene, gli autori, che avevano dato nel primo bozzetto il meglio della loro anima, non dissero nulla di più intenso nel secondo. Anzi, io non so esimermi dal rimpiangere la struttura del bozzetto primitivo, così ingegnosa e serrata. Sotto la statua equestre del duca d'Aosta rappresentato nei suoi giovani anni al tempo delle sue prove guerresche, il Calandra aveva evocato nella pietra del massiccio zoccolo scendente con struttura piramideggiante a impiantarsi solidamente sul plinto di base, una cavalcata di duchi e di re di Savoia lanciati in corsa focosa. Era un'evocazione fantastica, quasi come una *Wilde Jagd* della leggenda, animantesi nella pietra dinanzi agli occhi dello spettatore come logica conseguenza della sua meditazione di fronte alla statua del duca erede. Nel secondo bozzetto, che fu quello prescelto dalla Commissione, il Calandra fu tratto invece a sviluppare i motivi della cavalcata, formandone quattro gruppi principali ai quattro angoli, in modo da lasciare libero nei fianchi lo spazio a quelle scene interpretate pittorescamente che hanno per lui così viva attrattiva. Gli altorilievi divennero statue isolate e la concezione da fantastica si trasformò in un senso più storicamente commemorativo.

Sopra una gradinata rotta nel mezzo dei quattro lati da scarpe inclinate, si agita attorno al dado centrale su cui sorge la statua la cavalleresca visione della stirpe sabauda, e, come si è detto, si raccoglie in gruppi nei quattro angoli. Sono nell'uno

i fieri principi del ferreo medioevo, i fondatori della stirpe guerriera, chiusi nella corazza e nel morione, lanciati al galoppo, la lancia in resta; è in un altro la gloriosa persona di Emanuele Filiberto che procede sereno seguito dai gonfaloni vittoriosi; è nel dinastia, simbolo araldico e insieme poetico della stirpe intera.

Sopra questa vivace apparizione si alza un dado scanellato sugli spigoli, dal quale sorge dietro una risega un secondo, fasciato alla base da un

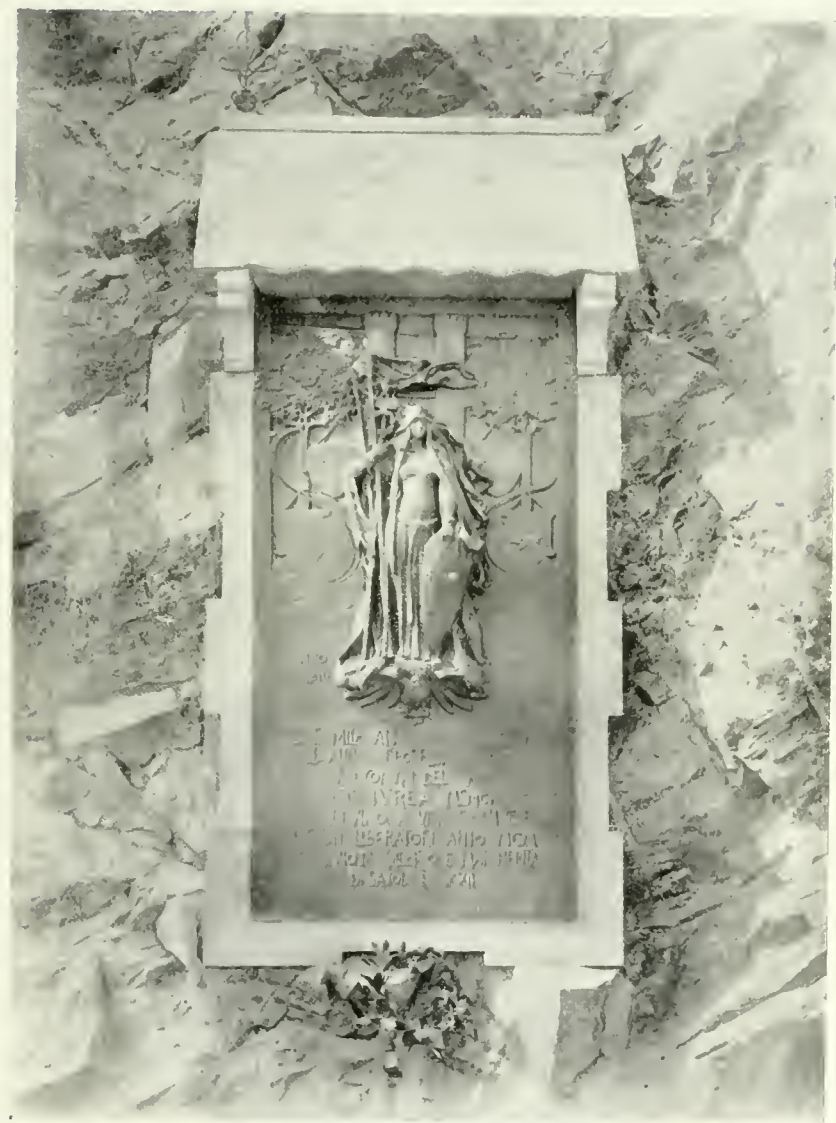
D. CALANDRA — DRAGONE DEL RE (1796) — STATUETTA IN BRONZO.

terzo la cavalleresca persona di Vittorio Amedeo II che saluta agitando il largo cappello; è infine la figura dell'ultimo re di Piemonte e primo re d'Italia. E fra quest'ultimo e i primi progenitori, nel lato anteriore del monumento si drizza un albero araldico, nelle cui chiome sta annidata l'aquila di Savoia, vigile e minacciosa custode dei destini della fregio di bronzo formato dai *nodi d'amore* (emblema araldico della casa di Savoia, vivo ancor oggi nelle monete e nel collare dell'Annunziata) e recante un'iscrizione composta dal Calandra stesso. Ed al disopra si alza la statua del duca, figurato giovinetto, in atto di frenare il cavallo che arditamente si impenna sulle gambe posteriori.

È questa l'opera varia, animata e grandiosa che il Calandra sta per scoprire al pubblico dopo dieci anni di lavoro accanito, dopo mille ostacoli vinti con silenziosa tenacia. Se più volte l'uomo forte e paziente piegò sotto la tremenda fatica, se il pensiero del monumento fu per anni ed anni per la sua mente un'ossessione che ne agitava i sonni e ne popolava i sogni, il Calandra ha ora la profonda gioia di legare, giovane ancora, il suo nome ad una delle opere più grandiose della statuaria monumentale italiana e ad una di quelle che più coraggiosamente ne affermano i nuovi ideali. Situato in un sito meraviglioso, nel mezzo dell'ombroso parco del Valentino, di fronte alla verde maestà serena della collina torinese, bellissima fra le colline italiane, esso sorgerà dinanzi ai conterranei ed agli stranieri a testimonianza del rinnovamento della concezione monumentale dovuto alla sincerità ed alla forza di queste genti subalpine per tanto tempo credute inette all'arte ed alla poesia.

D. CALANDRA — BOZZETTO DI QUADRIGA NEL PALAZZO DI GIUSTIZIA, IN ROMA (19[illegible]).

In questa sua massima opera il Calandra ha fuso le due tendenze cardinali del suo temperamento: il senso pittoresco della forma e la poesia cavalleresca delle età storiche. L'impressionista dei bozzetti rurali si è compiaciuto nel creare nel fianco del basamento larghi orizzonti alle sue scene plastiche, e il collezionista dotto ha potuto curare amorosamente il carattere storico dei personaggi evocati. Ma sopratutto il pubblico sarà conquistato dalla vitalità serena e dall'eleganza decorativa con cui l'opera è concepita, logico riflesso della tempra serena, cavalleresca ed elegante dell'artista, caro e bellissimo uomo.

L'interesse per questa grande opera non deve

D. CALANDRA — LAPIDE PEL BIMILLENIO DI IVREA.

farne dimenticare molte altre minori. Tali i monumenti ai Fratelli Fenatrice in Costigliole d'Asti, al maggiore Varino in S. Stefano Balbo, al canonico Cottolengo in Torino, al generale Arimondi pure in Torino; i monumenti sepolcrali Secchi Bendazzi, Savio, la cappella funebre pei D'Angrogna, la graziosa lapide pel bimillenio di Ivrea. Ma fra tutti mi piace accennare al busto di Massimo d'Azeglio destinato al paesello donde la famiglia ebbe il nome; una delle cose più forti, più belle e significative del Calandra; acuto di espressione, largo di fattura, ricco di vita.

Recentemente il Calandra concorse per la quadriga in stile classico destinata al Palazzo di Giustizia in Roma. Fu premiato in due successivi concorsi, e certo la sua quadriga era la migliore delle presentate, ma giustamente stanco della commedia di un sempre nuovo concorso, lasciò libero il campo al vincitore predestinato e indispensabile.

Come vero artista moderno, il Calandra fu dei primi a prestare interesse al rinnovamento delle arti decorative, e ne diede prova nella graziosa palazzina che edificò per se stesso presso il giardino del Valentino. Costrutta da una dozzina d'anni, essa è pur sempre la migliore comparsa in Torino fra quelle ispirate alle nuove tendenze. E per essa modellò elegantissimi e modernissimi capitelli, e disegnò le sagome dei legni, gli arpioni e le bandelle degli usci, le fascie decorative delle lesene.

Artista modesto, sincero e valoroso, uomo franco e gentile, il Calandra è universalmente beneviso: ciò spiega come da molti anni sia stato eletto dagli artisti a rappresentarli nella Giunta Superiore di Belle Arti. E se cose buone essa operò, si può star certi che il Calandra ne fu l'ispiratore principale, apostolo tenace della libertà e della modernità nell'arte e nell'insegnamento. Se l'Italia lo annovera fra i suoi più valorosi scultori, il Piemonte si compiace di vantare in lui una delle sue più simpatiche figure di uomo e di artista.

ENRICO THOVEZ.

D. CALANDRA — FREGIO DELLO ZOCCOLO DEL MONUMENTO AL DUCA D'AOSTA.

ROMA — VILLA BORGHESE — VEDUTA DEL LAGO.

LA VILLA E IL MUSEO BORGHESE.

N palagio silenzioso e solitario che custodisce gelosamente i più bei fiori dell'arte italiana: una villa che pare un giardino fatato, ove l'acque e le siepi di mortella inseguendosi sembrano segnare le vie secrete della gioia e della bellezza. Fresche valli e soavi colline dense di quercie e di pini, ove mormora l'acqua una canzone perenne di dolcezza e d'amore. Ampie sale lucenti di marmi e di pietre, ove le opere antiche ripetono ancora le antiche parole gloriose.

La Villa Borghese si stende fuor delle mura di Roma fra la porta Flaminia e la Pinciana, ma da non lungo tempo à le proporzioni d'ora — quattro miglia di circuito: — era in origine una piccola proprietà dei duchi d'Altemps, poi sotto il cardinale Scipione Borghese fu ingrandita e arricchita, e finalmente al principio del secolo XIX con l'annessione degli antichi orti Giustiniani assunse l'aspetto odierno [1].

Il card. Scipione che fu detto *la delizia di Roma*

[1] Aggiungo qui in nota una curiosa leggenda che collega Villa Borghese con Beatrice Cenci, e che fu pubblicata parecchi anni fa da Girard de Rialle.

Allorchè dopo lo spaventoso dramma che è ben noto, la famiglia Cenci nel 1599 quasi scomparve, le ricchezze di essa, ch'erano state sequestrate da papa Clemente VIII, furono da Paolo V Borghese regalate ai suoi nipoti. Ma il popolo, impietosito della bella Cenci fattasi parricida per vendicare il proprio onore, raccontò che Dio non aveva già cacciato nell'inferno la giovinetta, ma l'aveva condannata al Purgatorio e che i beni di lei, dati alla famiglia Borghese, non sarebbero rimasti in potere di questa che per il tempo in cui Beatrice Cenci sarebbe stata trattenuta in Purgatorio.

Il Merkel, venuto a conoscenza di questa leggenda, ne diede poi un' altra versione appresa da un contadino di Frascati, il quale, attraversando l'altra Villa Borghese sopra Frascati, narrò che tutta quella bella sostanza fu perduta dalla famiglia Borghese perchè essa ne aveva avuto ingiustamente il possesso: " La bella Cengia era una dea di bellezza ", suo padre la disonorò, ed ella per vendicarsi lo uccise pungendolo in una orecchia con una spilla d'argento. Papa Borghese allora fece ammazzar lei e sterminar tutto il casato, risparmiando solo un fratello della Cengia, del quale fece un musico, poi, impossessatosi di tutti i loro beni, li regalò alla sua famiglia.

Ora la Villa Borghese fu appunto ingrandita con uno dei più vistosi possessi della Casa Cenci, che stava sul Pincio.

per la sua gentilezza e per le cure amorose che ebbe della città, nel riedificare ed abbellire chiese, nell'incoraggiare artisti e letterati e aiutare poveri, nacque nel 1576 da una sorella di Camillo Borghese (che fu poi papa Paolo V) moglie del duca Caffarelli, ma ebbe dallo zio, oltre il titolo di cardinale, il cognome e lo stemma. D'allora cominciò a spargersi la fama della bellezza della villa, cui una ricchezza forse senza pari metteva subito tra le più belle e grandiose residenze d'Europa.

Lunghi viali su cui cade folta l'ombra delle antiche piante tagliano in tutti i versi l'ampio parco, mentre qua e là tra i viali superbi ove nell'inverno si raccoglie un morbido tappeto di foglie di platani e di quercie, tra i verdi prati lungo i pendii delle colline, tra i cespi fioriti nella primavera e nell'autunno, le fresche fontane muscose continuano i loro dolci colloqui, e i sereni templi alzano silenziosi le vecchie colonne annerite. È un regno di grazia, e la ricchezza non vana à saputo trar partito d'ogni eleganza con un'armonia e una vivezza rara.

Non mai nelle ville romane, — le belle ville che circondano la città come un bel monile naturale, — si era saputo raccogliere e ordinare con miglior senso il tesoro della decorazione naturale. Dall'ampio ippodromo al piazzale di Siena memore ancora di nobili tornei, dal chiaro lago ove posano invitanti le belle acque del lago di Bracciano al palazzo fiorito di bassorilievi, dalle antiche fontane ai boschetti, dai viali fatti come un nido d'amore alle vaste piazze ardenti di sole, par che veramente un genio silvano abbia diretto con tutta la sapienza dell'arte l'ordinamento della villa.

VILLA BORGHESE — IL CASINO.

(Fot. Anderson

Giovanni Fontana, il Camporesi, il Moore, l'Asprucci, il Canina diedero l'opera loro nell'abbellire gli ameni giardini; artefici geniali che seppero ar-

monizzare insieme i diversi stili, i generi diversi per fare un tutto solenne e ordinato.

La villa, che inspirò parecchi poemi non indegni, come quello, ora divenuto rarissimo, del Borsi, e le sestine del Leporeo, fu così cantata da Andrea Brigentio nel suo poema (villa Burghesia, vulgo Pinciana, poetice descripta — Romae .1716.):

UNA SALA DELLA GALLERIA BORGHESE.

(Fot. Anderson.

Inclyta regali canimus Viridaria cultu
Unde opibus peperit Burghesia dextra profusis
Egregium tibi Roma decus. Quae ingentia passim
Magnanima debes rerum molimina genti
Unde Quirinali, Janique a nomine colli
Et Vaticano clarissima gloria campo
Exquiliis et tantus honos, haec fama per Orbem
Interea celebret, culti dum Septa vireti
Nostra canit primo desudans Musa labore

. . . .
. . . . . . Quid Thessala Tempe,
Quid vel pensilibus celebrem Babylona viretis
Septa vel Alcinoi cultive arbusta lycaei
Quidve hortos Luculle tuos, vel Caesaris umbras
Vel tua Sallusti, Aetas haec, viridaria quaerat?

E oltre a questi maggiori poemi, quante poesie minori, dal tempo della sua fondazione fino ad oggi, sono state inspirate dalla villa magnifica, e quante descrizioni, da quelle del Manilli e del Montelatici, che la illustrarono in due grossi volumi, fino ai ricordi di viaggi, e ai romanzi che ànno per iscena Roma!

Così pure Madame de Staël la ricorda nel suo classico libro:

On y voit des arbres de toutes les espèces et des eaux magnifiques. Une réunion incroyable de statues, de vases, de sarcophages antiques, se mêlent avec la fraîcheur de la jeune nature du Sud. La mythologie des anciens y semble ranimée. Les naïades sont placées sur le bord des ondes, les nymphes dans les bois dignes d'elles, les tombeaux sous les ombrages élyséens: la statue d'Esculape est au milieu d'une île, celle de Vénus semble sortir des ondes: Ovide et Virgile pourraient se promener dans ce beau lieu, et se croire encore au siècle d'Auguste

VILLA BORGHESE — VIALE AVANTI AL MUSEO.

(Fot. Anderson).

VILLA BORGHESE — UN VIALE.

(Fot. Anderson)

VILLA BORGHESE — FONTANA DI ESCULAPIO.

(Fot. Anderson).

VILLA BORGHESE — INGRESSO.

(Fot. Anderson).

VILLA BORGHESE — FONTANA DEI CAVALLI MARINI DEL BERNINI.

(Fot. Anderson).

Les chefs-d'oeuvre de sculpture que renferme le palais lui donnent une magnificence à jamais nouvelle. On aperçoit de loin à travers les arbres la ville de Rome et S.t Pierre et la campagne et les longues arcades, débris des acqueducs qui transportaient les sources des montagnes dans l'ancienne Rome. Tout est là pour la pensée, pour l'imagination, pour la rêverie.

« Les sensations les plus pures se confondent avec les plaisirs de l'âme et donnent l'idée d'un bonheur parfait...

* * *

Il casino, tutto fiorito di fregi, di bassorilievi e di statue rappresentanti storie d'amore, fu costruito al principio del secolo XVII dal fiammingo Giovanni Vasanzio per ordine di Paolo V, e fu restaurato nel secolo scorso quando furono rifatte la facciata e la scala. Ora raccoglie la splendida collezione di pittura che fu ben detta la regina delle gallerie private.

Dal palazzo sulle rive del Tevere, il bel palazzo *come un gran clavicembalo d'argento*, le opere d'arte sono venute in un'ora triste a chiedere ospitalità al piccolo palazzo nascosto tra le roveri. E il piccolo palazzo le à accolte e le à gelosamente custodite in una perenne festa di verde e di sole.

Nel pianterreno, in mezzo alla ricchezza di marmi rari e sotto le vôlte dipinte dai migliori artisti del XVIII, splendevano un tempo le due meravigliose collezioni di scultura conosciute col nome di monumenti Gabini e Borghesiani e che nel 1809 furono donate da Camillo Borghese, in cambio della terra di Lacedio in Piemonte, a Napoleone I che le collocò nel Louvre.

VILLA BORGHESE — VEDUTA.

(Fot. Anderson).

VILLA BORGHESE — IL TEMPIO DI FAUSTINA.

(Fot. Anderson).

In pochi anni però la collezione fu rifatta, e se non à ora l'importanza delle anteriori, raccoglie pur sempre il *Fauno*, il *Torso d'Apollo* e la *Cerere*.

Il *Fauno* fu trovato a Monte Calvo in Sabina nel 1824: sfuggì dunque per buona ventura all'esilio immeritato delle belle sculture borghesiane ed è ancora oggi uno degli ornamenti principali della Galleria. Nella severità e nell'eleganza del trattamento supera di gran lunga tutti i satiri delle collezioni romane: la volgare figura è resa in modo affatto spirituale, e se un restauro errato non lo avesse fatto suonatore di cimbali, l'armonia delle membra in movimento turbinoso e delle guancie gonfie di suonatore di flauto, sarebbe ancora migliore e più distinta. Rotea con velocità straordinaria e con una compostezza di membra senza pari.

Il torso d'*Athena*, insieme con quello della Villa Wolkonski, dà un'idea di quella meravigliosa statua che Fidia scolpì in avorio e oro per il Partenone, e che ci è giunta solo nella meravigliosa copia di Antioco d'Atene del museo Ludovisi.

Il torso d'*Apollo Saettatore* ricorda il Diadumeno di Policleto.

VILLA BORGHESE — IPPODROMO, DETTO PIAZZA DI SIENA.
(Fot. Anderson).

La *Cerere* à un panneggiamento di forma squisita e un'espressione calma e pensierosa, bellissima.

In mezzo a queste serene antichità tre sculture del Bernini e una del Canova parlano dei tempi nuovi.

L'*Apollo e Dafne* del Bernini, secondo la tradizione, sarebbe stato scolpito a diciotto anni, ma il racconto che imaginava il giovanetto già celebre additato per le vie di Roma come autore del bel gruppo amoroso, è stato recentemente riconosciuto falso. L'opera fu composta alcuni anni dopo dell'*Enea*, del *David* e del *Ratto di Proserpina*, ma è certo che l'artista si meravigliò fortemente, quando già avanti negli anni rivide l'opera giovanile lavorata con

LORENZO LOTTO — LA VERGINE TRA I SANTI ONOFRIO E BERNARDINO.

(Fot. Anderson).

tanto ardimento nelle pieghe, negli svolazzi, nei trafori.

L'*Enea con Anchise ed Ascanio* fu la prima opera che l'autore scolpì per il cardinal Borghese, e mostra ancora qualche incertezza e qualche trivialità, ma à molta espressione nella bella testa del vecchio. Di questo gruppo così scrisse il Baldinucci: « Fu questa la prima opera ch'egli facesse, nella quale, quantunque alquanto della maniera di Pietro suo padre si riconosca, non lascia però di vedersi per la belle avvertenze ch'egli à posto in condurla, un certo avvicinarsi al tenero e vero al quale fino in quella età (quindici anni) portavalo l'ottimo gusto suo ».

ANDREA SOLARIO — GESÙ CHE PORTA LA CROCE.
(Fot. Anderson).

Il *David* fu, secondo il suo biografo, compito in soli sette mesi, ma era tanta la preparazione dell'artista, che questa figura arditamente mossa è una delle migliori concezioni del gigante del Seicento.

« La bellissima figura — scrive il Baldinucci — ch'egli ritrasse dal proprio volto suo, con una gagliarda increspatura di ciglia allo ingiù, una terribile fissazione d'occhi, e col mordersi con la mandibola superiore tutto il labbro di sotto, fa vedere maravigliosamente con la frombola pigliar la mira alla fronte del gigante filisteo; nè dissimile risoluzione, spirito e forza si scorge in tutte l'altre parti di quel corpo, al quale per andar di pari col vero, altro non mancava che il moto, ed è cosa notabile che mentre egli la stava lavorando, a somiglianza di sè medesimo, lo stesso cardinal Matteo Barberino volle più volte trovarsi nella sua stanza e di sua propria mano tenergli lo specchio ».

TIZIANO - VENERE CHE BENDA AMORE.

(Fot. Anderson).

Questa statua fu lavorata sotto la suggestione dell'antico e particolarmente del Gladiatore combattente che era nella Villa Borghese fino al 1798.

Nell'*Apollo e Dafne* à espresso un movimento unico nella scultura, con una mobilità e una spiritualità grandissime. E se il gruppo à delle sottigliezze secentistiche, certo nessun altro che il Bernini avrebbe potuto modernamente rappresentare con tanta vita, tanto movimento e tanta espressione la favola antica.

Il Baldinucci così ne scrisse: « Ma il cardinale Borghese, a cui pareva per avventura, siccome era veramente, di avere in questo grande artefice ritrovato un tesoro, non permise mai ch'egli senza alcuna bell'opera da farsi in suo servizio si rimanesse; e così ebbe egli a fare il gruppo della Dafne con il giovane Apollo e quella in atto d'essere trasformata in alloro, e per lo disegno e per la proporzione e per l'arie delle teste, e squisitezza d'ogni parte e per la finezza del lavoro, ell'è tale, che supera ogni immaginazione, e sempre fu, e sempre sarà agli occhi e de' periti e degli indotti nell'arte, un Miracolo dell'Arte, tanto che ella dicesi per eccellenza la Dafne del Bernino senz'altro più... Subito che ella fu fatta veder finita se ne sparse un tal grido che tutta Roma concorse a vederla per un miracolo... »

Il cardinal Maffeo Barberini vi fece scolpire il morale avvertimento a mo' di distico:

Quisquis amans sequitur fugitivae gaudia formae
Fronde manus implet, buccas seu carpit amaras.

PAOLO VERONESE — S. GIOVANNI NEL DESERTO.
(Fot. Anderson).

Dal Bernini attraverso qualche minore scultore giungiamo al Canova.

La *Venere vincitrice*, nella quale lo scultore ritrasse Paolina Borghese, è adagiata mollemente sopra un talamo in un' attitudine che vorrebbe essere nobile e voluttuosa. Ma qui più che altrove, il Canova à mostrato la freddezza, la falsità della sua arte. La ricerca dell'eleganza e della semplicità è spinta al ridicolo, e la naturalezza eccessiva nuoce alla figura imperiale. Eppure al suo tempo suscitò fanatismo, e secondo Antonio d'Este, biografo del Canova, fu tanta la folla che di giorno e di sera correva al palazzo Borghese per ammirare la nuova statua, che dovettero circoscriverne l'accesso.

Finito l'impero e le sue false rievocazioni del passato, noi guardiamo le belle forme di questa *Venere* con occhio indifferente, poichè quell'arte non corrisponde più al nostro sentimento e tutte le rievocazioni e i ritorni denotano debolezza e materialità.

RAFFAELLO — LA DEPOSIZIONE.

(Fot. Anderson).

***

A questa e alle altre sculture che ornavano da lungo tempo il casino della villa, si aggiunse, pochi anni fa, anche la famosa collezione di pitture, *la regina delle gallerie private*, trasportata dall'antico palazzo presso il Tevere, dove aveva splendidamente regnato per tanti anni.

E nella nuova sede, nel nuovo ordinamento che

l'angusto spazio à pure ostacolato, le belle tele e le belle tavole per l'amore d'un divoto di cose belle, il direttore Piancastelli, risplendono nella gloria del verde e del sole.

FIORENZO DI LORENZO — CRISTO IN CROCE.

(Fot. Anderson).

Unica delle gallerie romane, raccoglie tutte le scuole italiane del Rinascimento e dei secoli XVI e XVII, oltre parecchie straniere.

La sua importanza, a riscontro delle altre collezioni romane che risentono troppo il gusto del tempo in cui furono formate nella grande abbondanza di opere secentistiche, è dunque assai più grande di quanto può sembrare, poichè è in Roma l'unica galleria nella quale si ritrovano i primi e più sinceri saggi del Rinascimento.

La scuola toscana è rappresentata da pochi, ma ottimi esempi.

Sotto il nome di Botticelli va un grande tondo rappresentante la *Vergine col bambino e S. Giovanni in un coro d'angeli.*

L'opera rivela subito la mano del graziosissimo fiorentino nel disegno corretto, nell'ottima architettura, nell'armonia dei gruppi, ma il colorito chiaro, dilavato, le rose delle coppe disegnate e contorni marcati con forza, quasi col bulino, la testa del S. Giovannino difettosa nello scorcio, e il corpo del Bambino eccessivamente gonfio, rivelano la mano del condiscepolo di Leonardo, che però si potrebbe ritrovare nella bella vivezza del manto azzurro coi risvolti gialli.

L'altro quadro fu molto discusso: il catalogo

LORENZO DI CREDI (?) — ADORAZIONE DI GESÙ.

(Fot. Anderson).

lorite pesantemente, in modo che sembrano fiori di carta, i capelli dei tre angeli di destra e gli occhi e le bocche espresse con un fondo nero materiale, lasciano dubitare che l'esecuzione sia tutta di lui. Il S. Giovannino invece rivela intera la mano del maestro nel colorito più caldo, nelle ombre migliori, nei capelli lumeggiati d'oro.

A Lorenzo di Credi sono attribuiti due gioielli: una *Madonna col Bambino e S. Giovannino* e una *Sacra Famiglia.*

Il primo fu attribuito alla giovinezza di Leonardo da Vinci, ma il colore giallo di terra dei corpi, i lo dà ancora come opera di Lorenzo di Credi; lo Jansen nella sua splendida monografia su Antonio Bazzi detto il Sodoma lo attribuì a questo artista; il Burckhardt segue il catalogo e lo attribuisce a Lorenzo, quantunque per il colorito gli ricordi a metà Leonardo e a metà il Signorelli; il Lermolieff per la gradazione dei colori molto più profonda di quella di Lorenzo di Credi, lo attribuisce ad un fiorentino che dopo essere stato alla scuola del Botticelli si sarà poi accostato a Lorenzo e verosimilmente avrà pure lavorato nella bottega di costui. Certo il quadro non sembra di uno stesso artista:

la mano che à disegnato la Madonna in ginocchio con le gambe eccessivamente lunghe, con la bella testa tanto china che perde della sua bellezza, non può aver disegnato il leonardesco S. Giuseppe che à nella testa un'espressione di pensiero e una forza affatto ignote al Credi.

Di Andrea del Sarto la Galleria possiede due quadri: una *S. Maria Maddalena* e una *Sacra Famiglia* che furono recentemente dal Morelli tolte al gran fiorentino per darli ad un debole imitatore, ma il profondo chiaroscuro, la magia della tavolozza e l'armonia dei colori luminosi nelle ombre e argentini nelle parti in luce del primo ci assicurano che è opera del maestro, e l'altro per la sua incertezza può appartenere alla vecchiaia del pittore.

Un bel ritratto che fu a lungo attribuito al Perugino è stato dal Morelli assegnato a Rodolfo del Ghirlandajo o al Granacci. Rappresenta *Maddalena Doni in figura di S. Caterina,* e mostra evidentemente che fu copiato dal disegno ben noto di Raffaello.

Un altro meraviglioso *ritratto* del Pontormo rappresenta, forse, secondo le ricerche del Venturi, il cardinale Marcello Cervini degli Spannocchi che fu poi papa Marcello II. Ricorda in qualche dettaglio Raffaello, come nella mossa della figura, nel tappeto del tavolo e nel campanello, ma non può appartenere a Perin del Vaga come volevano Crowe e Cavalcaselle. Ha tutti i caratteri del Carrucci ed è uno dei migliori ornamenti della Galleria.

SANDRO BOTTICELLI — LA VERGINE COL BAMBINO E CORO D'ANGELI.

(Fot. Anderson)

* * *

La scuola umbra à anch'essa pochi, ma ottimi lavori.

Un *Crocifisso con S. Girolamo e S. Cristoforo* fu attribuito dal Morelli al Pinturicchio e dal Venturi al maestro di lui Fiorenzo di Lorenzo. Sembra una miniatura, ma assurge ad una potenza che la

miniatura non concede, poichè se nei dettagli il lavoro mostra la cura minuziosa, nell'insieme la piccola anconetta à la forza d'un affresco. Il Cristo è un po' difettoso, e lascia indovinare lo sforzo dell'artista che voleva rappresentare i patimenti nell'orto di Getsemani, la salita al Calvario e la dolorosissima morte con uno sforzo di anatomia spinto troppo oltre le sue conoscenze; ma le due belle figure dei Santi compensano largamente questo difetto e l'opera è certo tra le più cospicue della Galleria.

ANTONIO VAN DYCK — LA DEPOSIZIONE.

(Fot Anderson).

Un'altra perla della collezione è un *Ritratto di ignoto* che fu in origine attribuito all'Holbein, poi al Pinturicchio, a Raffaello e al Perugino. Mostra uno studio e un'esecuzione accuratissima ed è un miracolo di espressione e verità: l'esattezza minuziosa del pennello diede campo ad assegnarla all'Holbein, quantunque nei trapassi delle luci, nelle costruzioni dei piani l'opera si riveli subito di scuola umbra.

Del periodo fiorentino di Raffaello, propriamente del 1507 è la sua famosa *Deposizione* che egli eseguì per Atalanta Baglioni, la sventurata madre di Gri-

fone. È il primo quadro grande di Raffaello del quale ebbe l'ordinazione nel 1505 e che compì due anni dopo: ma il grande studio con cui lo à condotto è stato di danno all'opera.

Si conservano ancora moltissimi disegni autentici che mostrano la lunga genesi della rappresentazione nella mente del pittore, ma tutto questo lavoro, lungo lavoro di selezione, à ucciso nel quadro la spontaneità del giovane Raffaello. Il grande studio di dare unicamente con lo sguardo e le labbra espressione alle figure à fatto cadere il pittore in un virtuosismo sterile. Anche l'aggruppamento delle figure non è felice, poichè il movimento delle teste che si fanno sempre riscontro è monotono. Il gruppo a destra, delle Marie, mostra pure la freddezza dello studio eccessivo. L'artista voleva in questo quadro far scoppiare la passione con una grande violenza, e per questo non à retrocesso davanti agli atteggiamenti teatrali che avessero potuto dargli una espressione conveniente. Così però l'arte à perduto. E per aggruppare poi le figure in tal modo si è trovato davanti ad un gravissimo ostacolo: l'aggruppamento delle gambe e dei piedi.

DOSSO DOSSI — LA MAGA CIRCE.

L'opera è così accademica che il contrasto dell'elemento umbro col fiorentino è grandissimo, e noi crediamo che al compimento dell'opera abbiano lavorato molto più i discepoli che il maestro.

Pure a questa scena così agitata fa da sfondo uno

dei più meravigliosi paesaggi che mai l'arte abbia ritratto. Qui la mano del maestro si rivela nella sapiente disposizione dei piani, nella varietà della campagna rotta da colline, da valli, da boschi e città lontane. A destra, in alto, spiccano sul cielo tempestoso le tre croci del Golgota, e l'armonia del dolore risonerebbe profonda se nel basso del quadro non fosse così grande il contrasto fra la testa dei due portatori e la bella testa della Maddalena, dolorante.

Di un allievo carissimo a Leonardo, Marco d'Oggiono, la Galleria possiede una piccola tavola del *Salvatore*, che fu creduta lungamente opera del maestro, come la credeva anche Paolo V che la teneva appesa sopra il suo letto e la cedè a malincuore al nipote, il cardinale Scipione Borghese, accompagnando il dono con una lettera che la assicurava come opera di Leonardo. E certo il profondo chiaroscuro, il sapiente disegno, la bella lumeggiatura d'oro dei capelli e il fulgido colorito la lascerebbero

DOMENICHINO — CACCIA DI DIANA.

(Fot. Anderson).

ancora credere opera del grande maestro.

Il *Cristo con la croce* di Andrea Solario à subìto molte discussioni poichè il Morelli lo attribuì ad un rozzo fiammingo che avrebbe tolta dal Solario la bella figura del Cristo. Ma il quadro è firmato e datato, e anche il Morelli riconobbe autentica la iscrizione. I due tipi dei manigoldi che trasportano il Cristo, alcune materialità della tavola, come i lividi del Cristo, come le fibre e i nodi della croce, come la corda e la rozza camicia del manigoldo, fanno dubitare a ragione che l'opera possa assegnarsi al fine maestro lombardo.

E la critica non sa ancora risolvere questo pro-

*
* *

Della scuola lombarda, Antonio Bazzi detto il Sodoma à una *Pietà* che quantunque molto guasta dal tempo conserva ancora la bella testa della Madonna e il paesaggio che dà alla scena dolorosa una nuova espressione di tristezza infinita.

Del Giampietrino, il seguace di Leonardo, è una *Madonna col bambino* che in origine era assegnata al maestro. E infatti la bella testa china coi finissimi capelli d'oro, il colorito scuro della carnagione sfumata, il bel manto azzurro con risvolti gialli, la potevano lasciar supporre opera di Leonardo.

blema, che si affaccia pure in altre gallerie ove l'opera del Solario si ripresenta in simili condizioni.

* * *

La scuola ferrarese è riccamente rappresentata non solo per quantità, ma anche per qualità.

Di Giambattista Benvenuti detto l'Ortolano, di cui il Morelli negò addirittura l'esistenza, che ora nicamente disposti in una grande vivacità, dal giallo dorato al rosso violaceo dell'abito della Madonna, quantunque i tipi siano già i consueti, e il disegno sia poco sicuro, come negli occhi loschi della Madonna.

Parecchi quadri, di cui alcuni veramente buoni dello Scarsellino e del Mazzolino, rappresentano gli artisti minori della scuola.

CORREGGIO — DANAE.

(Fot. Anderson).

è stata dimostrata da molti documenti, si à una *Deposizione* in cui l'artista mostra il pieno sviluppo della sua arte. E il colore risplende nel quadro non ossidato dal tempo, dal bianco fresco al verde smeraldo, dal rosso del rubino all'azzurro dello zaffiro. Il disegno sobrio e corretto, nel profondo chiaroscuro dà alle figure un valore statuario.

Al Garofalo sono dati una quantità innumerevole di quadri e quadretti che sono quasi tutte imitazioni o opere di scuola, ma si à una buona *Madonna col bambino e santi* ove i colori sono armo-

La Galleria è ricca di quadri di Dosso Dossi. Ben sette portano giustamente il nome del fantastico pittore che dall'Ariosto è posto accanto ai primi del '500, e tra questi splende la superba *Maga Circe*.

L'ampiezza del sentimento si armonizza con la ricchezza della rappresentazione. In un trionfo della primavera, mentre i nuovi fiori spuntano con le dolci tinte in contrasto delle violette delle figure, in un paesaggio incantato, la Maga siede vestita di una veste damascata d'oro e di porpora, fissando

MARCO D'OGGIONO — IL SALVATORE.
(Fot. Anderson).

PEDRINI — VERGINE CHE ALLATTA IL BAMBINO.
(Fot. Anderson).

con uno sguardo invasato i cadaverini dei neonati. Non mai si vide uno sguardo così pieno di pensiero, di forza, di mistero.

Del fratello di Dosso, Battista Luteri, detto Battista di Dosso, la Galleria à vari paesaggi interessantissimi, poichè questo artista, che fu sempre considerato come un semplice aiuto del fratello, si mostra qui potente e strano paesista, e i suoi paesaggi fantastici con colori fosforescenti o smorti, in un caldo tramonto o in una fredda sera lunare indicano una coscienza di artista e non un volgare mestierante.

* * *

Il *Santo Stefano* del Francia è un rappresentante principesco della scuola di Bologna.

Pochi quadri — dice il Morelli — spirano come questo così puro e così perfetto l'aroma di quell'aurea fioritura dell'arte ». Il disegno è forte e sicuro, le pieghe della dalmatica scendono a tagli che sempre più risaltano per il sapiente chiaroscuro. Il quadro conserva ancora la freschezza antica, e anzi essendo puro di restauri, qua e là dove lo smalto si è perduto, mostra la tecnica preparatoria dell'artista. « In quest'opera il Francia riesce espressivo più che in altre posteriori per la compunzione profonda, per l'intensità della preghiera che manifesta il santo ginocchioni, negli occhi smarriti, nel dolore prodotto dalle ferite del cranio che ne rigano di sangue la fronte e il collo immacolati ».

TIZIANO — S. DOMENICO.
(Fot. Anderson).

E la scuola di Parma possiede un capolavoro. La *Danae* del Correggio fu probabilmente dipinta tra il 1530 e il '32 per Federico duca di Mantova che voleva regalarla a Carlo V per l'incoronazione di lui. Il quadro magnifico peregrinò tutta la Europa dopo la rovina di Carlo, e in queste peregrinazioni à sofferto parecchio.

GIORGIONE — RITRATTO DI INCOGNITA.
(Fot. Anderson).

RODOLFO DEL GHIRLANDAIO — S. CATERINA.
(Fot. Anderson).

Scrisse il Venturi: « Nella delicatezza delle forme leggiadre la sensualità del soggetto scompare: l'Amore bello come un genio greco, à degli angeli cristiani la devozione al suo Dio: Danae sembra assoggettarsi, dopo un contrasto con Amore, alle nozze divine ».

È una visione d'argento che risalta nel sapiente equilibrio delle luci e dell'ombra, nel semplice chiaroscuro, nel disegno corretto.

I due putti, che in un angolo presso al letto provano la freccia sulla pietra di paragone, sono un miracolo di verità e di vita.

* * *

Ma la scuola veneta supera di gran lunga le altre scuole raccolte nella Galleria. È un trionfo di luce e di colore, di pensiero e di azione nei bei quadri di Tiziano, dei Palma, di Paolo Veronese, del Lotto, dei Bonifacio.

La bella festa continua a lungo, chè il magico incanto delle tele veneziane dura lungamente e rapisce l'anima anche al ricordo.

F. FRANCIA — MARTIRIO DI S. STEFANO.
(Fot. Anderson).

È così bella quell'ultima sala dove sono raccolte le perle veneziane, quando al tramonto il sole viene, sfiorando le vecchie quercie della villa, a illuminare la visione dell'*Amor sacro e profano*, e tutto intorno gli altri quadri risplendono nella gloria del sole e donano l'oro in un'aureola di festa!

A Giorgione il Morelli à attribuito un *Ritratto di donna*, che, quantunque molto guasto, conserva lo spirito giorgionesco nella serenità infinita della espressione, e nella semplice eleganza della posa. E se i più recenti critici non seguono unanimi il Morelli, noi possiamo certo riconoscere nel quadro una delle più preziose tele della scuola veneta.

Lorenzo Lotto à un *Ritratto di guerriero* vestito

PONTORMO — RITRATTO DEL CARDINALE CERVINI.
(Fot. Anderson).

LORENZO LOTTO — RITRATTO DI INCOGNITO.
(Fot. Anderson).

tutto di nero, in un'espressione dolorosa, pieno di sentimento. Il quadro era assegnato al Pordenone, ma per il paesaggio, il disegno delle mani e le belle luci del manto nero, non è chi non riconosca il grande allievo del Giambellino.

L'altro quadro del Lotto è della giovinezza dell'artista, poichè reca la data MDVIII e fu verosimilmente dipinto a Venezia, ove il Lotto potè vedere il quadro del Dürer, *La disputa di Gesù nel tempio*, ora nella galleria Barberini, dal quale ha tolto la figura del S. Onofrio.

Questo quadro, quantunque male restaurato, con-

PERUGINO (?) — RITRATTO DI INCOGNITO.
(Fot. Anderson).

ANTONELLO DA MESSINA — RITRATTO DI INCOGNITO.
(Fot. Anderson).

BERNINI — DAVID.
(Fot. Anderson).

serva ancora l'antica freschezza; e se qua e là i manti ànno perduto un poco della primitiva vivezza, in tutto il resto l'opera parla le antiche parole. Ed è un prezioso gioiello, perchè può servire da punto di partenza per lo studio delle opere posteriori, le quali ànno in questa piccola tavola i germi che poi fiorirono e fruttificarono.

Di Paolo Veronese la Galleria à due quadri in cui il sole trionfa in tutto il suo splendore. Una *Predicazione di S. Antonio ai pesci*, in cui il sole al tramonto è colto con uno straordinario effetto di verità, e una *Predicazione di S. Giovanni* non finita, ma in cui il sole illumina convenientemente le belle stoffe delle vesti.

E tra le perle della Galleria è un *ritratto* di Antonello da Messina, d'una straordinaria espressione, che sorride con una inimitabile ironia.

Il superbo Tiziano è degnamente rappresentato. Oltre un *Sansone in carcere* che quantunque male restaurato rivela uno stile grandioso, e un *Cristo alla colonna* molto mal ridotto, altre tre opere sono dei veri capolavori.

Il *San Domenico* è veramente un ritratto di un colorito potentissimo, e quantunque non sia finito e il pennello abbia lavorato all'ingrosso, rende le più minute particolarità con evidenza vivissima. Lo sguardo à un'espressione risoluta, da inquisitore, e viene naturalmente fatto di pensare che questa testa gagliarda sia tolta dal vero.

E dell'età giovanile di Tiziano abbiamo il più bel fiore nel suo *Amor sacro e profano* [1].

[1] Il quadro è ora chiamato comunemente *L'Amor sacro e l'Amore profano*, ma fu detto un tempo *Beltà disornata e Beltà ornata*, e alcuni proposero il nome di *Amore e Pudicizia, Amore ingenuo e Amor sazio, La Favola e la Verità, La Natura e la Civiltà, L'Ingenuità e l'Esperienza:* in generale si credette rappresentasse un *contrasto* e quindi ogni nome era accettabile.

Recentemente un tedesco, studiando l'opera di Tiziano in rapporto al suo tempo, credè riconoscere nella tela un episodio della Tebaide di Stazio che era molto studiato a Venezia nel Rinascimento, e precisamente l'incontro di Venere e Medea alla fonte della vita, ove Venere consiglia Medea ad amare Giasone.

Ma il quadro è più lontano ancora e il suo profondo e squisito significato è ancora ignoto. Certamente si è avvicinato più di tutti al vero il Venturi che scrisse: “ Probabilmente il dipinto svolgeva un simbolo, una divisa del personaggio che

FAUNO DANZANTE.
(Fot. Anderson).

Quelle due celestiali figure sedute al fonte della grazia in un trionfo di luce e di colore, dànno una doppia visione che si compenetra e si integra nella serena Bellezza.

È un' opera del tempo giovanile di Tiziano, e rivela la sua affinità col Giorgione, specialmente nella curva dolcissima del fianco destro dell'*Amor sacro*, e mostra l'entusiasmo per la bellezza del giovane maestro, nella cura minuta dei particolari: le belle ombre grigie dell'abito, il fermaglio della cintura, i merletti, i fiori che tiene in mano e in testa l'*Amore profano*, il velo rosso che fa risaltare la morbida tinta dei capelli castani, e il panno bianco in contrasto col manto rosso dell'*Amor sacro*.

Incontro a questo miracolo di sincerità e di bellezza è posto un tardo lavoro del Tiziano stesso: *Venere che benda Amore*. È un quadro caldo lussureggiante: il paesaggio sembra incendiato da un sole tropicale, e sotto i veli palpitano le carni.

Osservando l' opera da presso, il disegno sembra confuso, tirato via, erroneo, ma ad una certa distanza ove la fusione dei colori, che sono messi a corpo, à luogo, anche il disegno si trasforma e le figure balzano piene di vita

BERNINI — APOLLO E DAFNE.
(Fot. Anderson).

commise il dipinto, il cui stemma si ritrova sulla vasca, nello scudo ov' è al disopra un leone rampante diviso per metà e al disotto un nastro ad onde. E forse l'allegoria aveva qualche riferimento alla Primavera, vedendosi sul prato i conigli, simbolo della fecondità, un pastore che abbraccia una pastorella, cacciatori che inseguono una lepre, due farfalle svolazzanti tra i fiori, e, fra i bassorilievi della vasca, un genio che sveglia con una verga il Dio dell'Amore „.

Ci dispensiamo dal qui riprodurre il capolavoro Tizianesco, essendo già stato pubblicato nell'*Emporium*, Vol. XIV, pag. 163.

* * *

Oltre queste e altre opere del Rinascimento, molte tele del Seicento rappresentano quanto di meglio compì l'arte nel tempo di Scipione Borghese.

E la *Caccia di Diana* del Domenichino, piena di giocondità e di luce, con dei motivi ingenui e graziosissimi, rivela un talento di ordinamento, di disegno e di colorito, magistrale.

E così molte tele del Caravaggio, del Guercino, del Lanfranco, dell'Albani, dei Carracci e d'altri minori, sono raccolte con dovizia nelle ricchissime sale, con molte opere straniere del Patenier, del Breughel, del Cuylemborg, del de Deft e del Teniers il giovane. Fra queste si notano due del van Dyck; una *Deposizione*, confusa e stentata, in cui si osserva il potente scorcio del Cristo e la bella testa della Maddalena, e un *Crocifisso* di tinte scure, opprimenti.

* * *

Il progetto di legge che da vari anni attendeva il voto del Parlamento è stato dunque da poco tempo accettato, e la splendida villa e la ricca Galleria diverranno dunque patrimonio della città di Roma.

Noi possiamo ben rallegrarci di questo voto con cui il Parlamento à mostrato alfine che la questione artistica è questione nazionale, e mentre il Senato sta formulando una legge in difesa del nostro patrimonio artistico, possiamo ricordare che, come disse veracemente il poeta: « le sorti d'Italia sono indivisibili da quelle dell'Arte cui ella è madre ».

ART. JAHN RUSCONI.

CANOVA — VENERE VINCITRICE.

(Fot. Anderson).

LETTERATI CONTEMPORANEI: ARTHUR SYMONS.

E' molto difficile discorrere di una giovane personalità letteraria come quella del signor Arthur Symons in questo periodo di transizione della letteratura inglese. Ci sforzeremo di trattarla col maggiore riguardo e col miglior garbo possibile per riuscire a darne un profilo sincero, essendo, come non raramente avviene in questi tempi così ricchi di varietà artistiche e letterarie, in presenza di un delicato artista e principalmente poeta, intorno al quale è calda la discussione sullo stile e sul metodo dell'arte sua. Noi vi porremo le mani attentamente e con la stessa precauzione che usa colui che deve avvicinarle ad un mucchio di piume d'anitra dinanzi alle quali trattiene perfino il respiro per timore che esso, alitato sulle leggiere penne, destandole al volo, non le disperda qua e là sul pavimento e sui mobili senza speranza di poterle riunire ancora come prima. Quella del Symons è la voce poetica che si va facendo più chiara e più forte all'uscire dalla grande Era Vittoriana chiusa con la fine della Regina Vittoria e del suo venerabile amico e vate Lord Tennyson. Fino all'epoca della morte di quest'ultimo la poesia inglese era stata confinata nel romanticismo. « Così » scrive Gosse nella Storia della Moderna Letteratura Inglese « si può affermare a colpo sicuro che fino al 1892, senza profondi cambiamenti di sorta, si mantenne il sistema romantico originale che toccò il suo centesimo anno di età. Con innumerevoli variazioni ed adattamenti poco importanti, la poesia e, per conseguenza, la prosa in Inghilterra, sono ancora quelle ch'eran divenute quando Wordsworth e Coleridge le modificarono nel 1797 nelle vallate dei « *Monts Quantocks* ». La via lattea luminosa del ciclo poetico britanno moderno parte da Wordsworth ed arriva a Tennyson. Superba via! Splendore straordinario! E in questo corso, accidentali fenomeni di luce prodotti da astri sorprendenti! Nei primi anni del secolo Keats, Byron e Shelley; più tardi i Preraffaelisti, duce il divino maestro Dante Gabriele Rossetti; e infine Algernon Charles Swinburne che, uscito dal cenacolo Rossettiano, finì per irradiare il mondo di una luce tutta propria. Scomparso Tennyson, una grande arpa è rimasta muta presso il seggio del poeta laureato inglese. Il successore Alfred Austin ha più del Giovenale che del lirico e non sarà egli che segnerà la via alla poesia inglese dopo la sparizione di Tennyson. Anzi fino ad oggi egli pare proprio che dalla fine di questi il problema non si sia ancora posto e che l'Inghilterra e con essa la principale delle sue arti, la poesia, abbiano trovato un diversivo pieno di distrazione in quell'altra curiosa per quanto strana fase della politica e della letteratura inglese, l'imperialismo. Invece della parata delle grandi arti l'Inghilterra volle nel Giubileo Vittoriano la parata della sua potenza e dei suoi Coloni, il quadro della sua grandezza imperiale, e la vecchia Vittoria, imperatrice delle Indie, volle sentire prima di morire, più la grandezza dell' impero che quella della letteratura e dell'arte del proprio secolo: e per una regina il sogno finale poteva ben essere quello destatole intorno da Chamberlain.

ARTHUR SYMONS.
(Da una fotografia di F. H. Evans, Londra).

Questa fase colossale doveva avere il suo cantore epico e, come questa epopea era indiana, così il poeta omerico-imperiale-indiano levò la voce a Calcutta, nella città della Notte Terribile. La fase è durata lungamente ed il giovane

nume ha raccolto glorie ed onori sorprendenti: però oggi l'imperialismo comincia a far sosta, e Rudyard Kipling entra in altri sogni. Il grande ed immortale trittico Chamberlain, Rhodes, Kipling comincia ad impallidire come il trittico di un antico precursore italiano.

È in questo momento che si distingue la voce di Arthur Symons in Inghilterra. All'apparizione delle sue poesie si è gridato alla *decadenza*. Ed infatti l'influenza della scuola francese che ebbe a maestri Mallarmé e Verlaine è troppo manifesta in quelle opere: e la critica inglese, più spesso distruttiva anzichè d'iniziazione, ha visto nell'atto del Symons un attentato alla ormai secolare autorità morale del parnaso britannico.

La forte poesia inglese, la grande poesia della terra di Shakespeare, della terra della salda moralità, abbatte le sue ali e s'abbassa. Il decadente Verlaine entra a Londra. È uno scandalo, ma è anche una evoluzione. Presso gli altri popoli civilissimi i parnassiani, i decadenti ed i simbolisti hanno già fatto la loro apparizione: in Inghilterra no. Queste forme poetiche sono come le malattie endemiche; devono fare, una volta comparse, il loro corso e bisogna attendere che spontaneamente si esauriscano. Nella nordica Inghilterra, nella terra più delle altre lontana dal focolaio d'infezione ch'era nel continente, l'influsso è arrivato tardi. Il vento di Francia, con la canzone di Verlaine ha passato da poco le acque del mare del nord, del Canale di Calais e va ora alitando tra gli alberi numerosi e giganteschi dei bastimenti sul Tamigi, tra le guglie secolari e memorabili del palazzo di Westminster e sulla Torre di Londra. I padri della moralità e della predicazione della vita felice inglese Dickens e Wordsworth ne sono offesi.

Symons decadente però è anche una stonatura all'alba di questo nuovo secolo, dove in ogni terra sono stati alzati gli stendardi del nuovo *idealismo*. Già prima del finire del secolo in Germania un ardito precursore ha gridato: « Mehr Goethe! » Questo precursore è stato Rudolf Huch: « Un po' più di Goethe, un po' meno di Nietzsche. Alla più alta fioritura della Cultura, a Goethe bisogna tornare! » E come è stato raccolto e sentito questo grido di salvezza! Nella stessa Francia la gioventù si prepara a cantare il *nuovo idealismo*: il premiato nel campo poetico dell'Accademia Francese è stato Edmond Harancourt per la poesia intitolata « *La victoire de l'homme moderne* », dove egli dice che « les moissons de l'Esprit vont naître ». Una maggiore spinta avrà questo movimento dal celebre poeta Proudhon, colui che pel suo idealismo poetico ha avuto assegnato il premio svedese Nobel, se, come si dice, il poeta francese a sua volta incoraggerà i giovani a battere la sua strada, facilitandone la stampa dei loro scritti.

In Italia, casualmente è vero, ma quasi come una potente affermazione della nostra fede negli ideali più santi e più belli della poesia forte ed immortale, l'editore Zanichelli, in una edizione monumentale, raccoglie tutta l'opera poetica di Giosuè Carducci dal 1850 al 1900 e la presenta agli italiani in questo momento di indecisione e di preparazione come lo specchio in cui essi dovranno mirarsi e dal quale dovranno trarre ammaestramento e conforto. E sta bene. La voce di Giosuè Carducci è di poeta virile, di artista perfetto, di pensatore sincero. Dopo la « *Canzone di Garibaldi* » ha salutato con entusiasmo Gabriele d'Annunzio che volge la mente a più sereni e umani pensieri. E, strana coincidenza, l'imperatore Guglielmo II di Germania alzerà la statua di Goethe nel campo di Roma. In Russia, nelle opere sole di Tolstoi, si trova tutta una rigenerazione con la fede ad un Dio e coll'amore verso un'arte cristiana non di contraffazione. Ma è in Germania, la meno attaccata dalle tendenze francesi per le ragioni che sono facili a comprendere, è in Germania che il nuovo *idealismo* si è preparata la culla ed ha dato il vagito, segno della vitalità. Nell'*alba* di quest'anno, entro l'inverno e le nevi di gennaio, il *Neujahr* ha cantato la canzone di primavera, come Walter nei *Maestri Cantori di Nürnberg:* « Nel « verno ai pie' del focolar — allor che fitto è il ne- « vicar — quai fior rinnovi il mite april — all'aliar « primaveril, — un libricciuol donato a me — un « giorno m'ha insegnato; — Gualtiero fu di Vogel- « weid — che il mio maestro è stato. — Appena « il mite april fa il bosco rinverdir ecc. » E questo saluto entro l'inverno tedesco è partito dalla *Deutsche Heimat*. Là *Fritz Lienhards* ha detto: « Non an- « cora è giorno chiaro; noi portiamo questo giorno, « noi siamo gli annunciatori di questo giorno! » Neue Idealismus! dice Meyer: « *Mostrati a noi* « *tu caro sole, — ducci un chiaro raggio!* » Noi chiediamo, dice il programma tedesco, *naturalezza*, non *naturalismo*; noi domandiamo *tenerezza*, non *nervosità*; noi accoglieremo personalità che hanno da dirci qualche cosa del loro ricco interiore, com'hanno fatto i nostri classici: ma noi qui

non dobbiamo più seguire i decadenti francesi che ci presentano nei loro romanzi l'uomo come animale o quasi animale; noi non dobbiamo essere gli eterni autori drammatici dei matrimoni rotti, o non riusciti; nè i soliti nervosi poeti senza sugo e

Così la Decadenza, tagliata e separata dalla nuova generazione, per modo che non avanza colle sue radici nel campo del secolo ventesimo, resta il fenomeno, per quanto artistico, altrettanto temuto e pericoloso, dell'ultima ora del secolo decimonono.

Near Tintagel

There is an austere magic in this place,
A beauty made of some fierce energy
That wars in the black rocks and the wild sea;
Here land and sea stand grappling, face to face,
Under the canopy of quiet space,
And the land yields, inch by inch, sullenly;
And day by day the sharp-toothed enemy
Leaps higher and gnaws deeper at its base.

Sunlight and wind bring glories, and the night
Sunset, noon peace, and dawn a miracle;
But let not one shy hour of hours go by.
Twilight without a sunset, one grey light
Stripping of splendour to leave visible
The naked majesty of sea and sky

Sept: 2: 1901

Arthur Symons.

AUTOGRAFO DI ARTHUR SYMONS.

senza sostanza. Il nuovo spirito ha cominciato a muoversi: *Der Geist positiveren, freudigeren und reineren Schaffens!* E constatando Meyer il progresso già grande in Germania della nuova tendenza verso la rielevazione dello spirito umano, esclama: « *Vorwärts geht's ja gottlob auf der ganzen Linie!* » Si va avanti su tutta la linea; ovunque è l'agitazione per la *Nuova Primavera della letteratura.*

L'ultimo crepuscolo è ancora visibile in Inghilterra. Arthur Symons è l'ultima eco del canto di Paul Verlaine? Dove si dirigerà egli in questo momento in cui tutte le forze si volgono verso il nuovo idealismo? Nella poesia del Symons la critica concordemente ha constatata la presenza dell'influenza poetica di Verlaine ed anche un po' di Dante Gabriele Rossetti. Negli *Studies in two literatures,* che racchiu-

dono una serie di saggi su scrittori inglesi e francesi, in una affettuosa lettera dedicatoria a George Moore, egli ha ben detto con quali intendimenti compiva la sua opera d'arte, indipendentemente da questa o quella scuola, dalle idee di questo o di quel maestro, nella cui scelta l'artista è perfettamente libero purchè sia non comprendo questa limitazione di sè stessi ad « una scuola, ad una dottrina, ad un costume. Io ho « e tengo per me stesso il mio modo di vedere le « cose e di studiare di dirle; voi potete avere la « vostra propria visione del mondo e la vostra tecnica « personale. Ma per voi e per me tutto ciò che è

ARTHUR SYMONS — DAL RITRATTO DI JACQUES BLANCHE.

sincero nell'opera sua. « Un'opera d'arte » ha scritto a Moore il Symons « non ha che una ragione di « esistenza ed è che essa sia un'opera d'arte e che « l'artista abbia fissato un momento od un aspetto « della bellezza eterna. Vi sono dei critici pei quali « l'arte significa una teoria, una credenza, una « scienza: gli Ibsenisti, i Realisti, i Romantici; vi sono « persone le quali, se voi loro offrite una rosa, « dicono: Sì, ma non è una viola. Francamente io « stato bellamente lavorato, non importa secondo « qual metodo e da quale artista, se questi è stato « sincero verso sè stesso, nella maniera di realizzare « le cose che ha visto, ciò per voi e per me è « un'opera d'arte ». La quistione della *morale nell'arte* è così risoluta negativamente e, data questa libertà di pensiero, nessun imbarazzo dovè trovare il Symons quando pose le dita sulla delicata arpa dei cantori della Decadenza, pensando agli immo-

bili moralisti e severi giudici inglesi. Se la poesia di Verlaine era un frutto proibito per il paradiso poetico inglese, con maggior desiderio si doveva correre all'albero pericoloso per coglierne, anticipatamente, i pomi. Il Symons fu quegli che si rassegnò, con trasporto ardente verso un'arte nuova per l'Inghilterra, a macchiarsi di questo peccato originale. *Amoris Victima* è appunto una delle sue produzioni più caratteristiche del genere. Ed il peccato artistico era attraente, perchè bisogna anche dire che questa poesia dei *Saturniens*, oggi condannata severamente, aveva in sè stessa il misterioso incanto ch'hanno le cose viziose ed il senso di un dramma spirituale potentissimo nelle ricchezze delle lotte e delle antitesi fra le passioni del corpo e le ribellioni dello spirito, che impotente ad elevarsi alle altezze della serena vetta del pensiero universale, si genuflette innanzi alla Vergine Maria e canta preghiere più dolci che mai cantarono estatici anacoreti negli amorosi trasporti divini verso Dio. Come ben conchiuse l'illustre critico italiano Vittorio Pica il suo studio su Verlaine! « Certamente egli è un artista « di decadenza e la sua produzione è disuguale, è spesso squilibrata ed ha qualche cosa di morboso: ma chi ha saputo meglio di lui esprimere i nervosi languori, le vaghe aspirazioni, gli esaltamenti mistici di un'anima malata d'idealismo « in mezzo ad una società scettica e mercantile, e chi meglio di lui ha saputo descrivere le purpuree ribellioni della carne, gli appetiti feroci, « bizzarri, inappagabili dei sensi. i disgusti profondi « ed i cocenti rimorsi dopo il peccato? »

Ma Verlaine o il suo spirito passato in Inghilterra non poteva rimanere perfettamente francese come nella sua terra. Era impossibile trapiantarsi nel suolo inglese senza subire qualche modificazione dal clima locale. Symons sentiva anche l'influenza dei Preraffaelisti e principalmente del Rossetti. Questi avevano iniziato una specie di rinascenza. Presso di essi, anche presso la Santa Cristina, l'amore della bellezza fisica era estremamente sviluppato: ciascuno di essi era un sensuale ed un fenomenale, piegante verso un'arte materiale purissima, con qualità tecniche e materiali per cercarsi un sollievo ed una soddisfazione. Questo elemento plastico ereditato dai Preraffaelisti unito all'elemento derivato dalla influenza di Paul Verlaine, fanno della poesia del Symons un insieme originale e di un carattere proprio. Un medesimo fenomeno s'era verificato tempo innanzi a proposito dello Swinburne. Anch'egli faceva parte del Cenacolo di Millais e di Hunt e s' era ispirato a Dante Gabriele Rossetti: ma chi potrebbe oggi riconoscere più nella tumultuosa ardente poesia di lui le note del sublime adoratore della Bellezza Eterea? Sarrazin così lo definisce oggi: « De sa « race a hérité l'esprit anglo-saxon primitif, à « la fois sombre, farouche, passionné, lyrique, « principe de spleen, de soif sanguinaire, de haine « et d'enthousiasme. A sa pratique scolastique le « même poète doit sa plastique étonnante fille de « Rome décadente ou d'une Grèce artiste et naïve ».

Tra l'età di Tennyson ed il momento attuale in cui canta Arthur Symons la *Victima Amoris* sta Swinburne, che primo iniziò quella sensuale poesia di raffinamento che insieme a liriche umanitarie, a nostalgie per la giustizia e per il diritto, canti morali e sublimi metteva in mostra visioni sensuali, plastiche e feroci, quantunque in lotta sempre tra l'ideale plastico di un lontano passato e l'ideale morale di un lontano avvenire. Quando si arriva a Symons si trova lo stesso elemento plastico derivato dalla comune sorgente del Preraffaelismo ed il misticismo dell'epoca francese di Verlaine. Data la coesistenza di questi due elementi, la poesia di A. Symons è ben originale e nuova. Però egli come Swinburne non trova il favore generale del pubblico e della critica. Si comprende: sono gli stessi inglesi che giudicano l'uno e l'altro e come non avevano saputo rassegnarsi alle teorie dell'ateismo rivoluzionario, alle scene del paganesimo decadente di Swinburne, così non sanno comprendere le sensazioni e le passioni amorose che Symons chiude nei suoi libri di poesia con arte veramente mirabile, poichè tutti sono d' accordo nel riconoscergli un indiscutibile senso poetico.

Il signor Arthur Symons è giovanissimo. È nato in Wales il 28 febbraio del 1865, da genitori del Ducato di Cornish. Londra e Parigi, questi due grandi centri intellettuali del mondo, hanno formato il suo gusto artistico. I suoi viaggi in Normandia, in Spagna ed a Venezia hanno arricchita la sua fantasia. Le letterature di Francia e d'Inghilterra trovarono ben presto in lui un amoroso cultore ed un abile interprete.

Il suo primo studio critico è del 1886 ed è *Una introduzione alla lettura di Browning.* Nel 1889 dette alla luce *Days and Nights*, il libro di poesia della sua giovinezza, il suo tentativo nel campo dell'arte. Questo volume fece ottima impressione a Walter Pater, che, con la sua grande autorità, da Oxford, chiamò Symons *poeta che aveva qualche*

cosa da dire. Nè s'ingannava, perchè solamente pochi anni dopo Symons era riuscito ad attrarre intorno al suo nome ed alle sue opere l'ammirazione di molti. Unito con sincera amicizia allo studioso Pater fin dal 1888, fu il più ardentissimo ammiratore suo e fino all'epoca della morte di lui seppe serbarsi tra i migliori amici di lui. Quando il *Mercure de France* volle pubblicare una traduzione in francese dei *Portraits immaginaires* del Pater, allora Symons non si lasciò sfuggire l'occasione propizia di poter tributare al defunto amico la più bella, più artistica e più sincera delle lodi e facendo rivivere innanzi al lettore le figure di Watteau, di Denis l'Auxerrois, di Van Storck e di Rosenmold, volle dare la vita all'estinta figura che si nascondeva dietro a quelle, agitata, febbrile e cercante la frase preziosa.

A proposito di questo primo volume di versi, per quanto poco interessante, è però curiosa l'istoria di un piccolo incidente col celebre cardinale Manning. Un anonimo scrittore ne fece cenno nel *Weekly Sun Literary Supplement* nel dicembre 1896. Constatava l'anonimo che il critico signor Mallock aveva nella *British Review* detto che Symons gli faceva l'effetto « di un uomo ebbro dalle labbra del quale usciva una musica bella e soave », e per suo conto aggiungeva che questa similitudine diveniva tosto assurda e muoveva il riso appena si poteva mirare in carne ed ossa la simpatica figura del Symons o nel suo pacifico e tranquillo ritiro al Temple od in qualsiasi altro luogo, tanto gentile, così ricca di coltura e di quella graziosa qualità che è l'amabilità. Trovava strano ed incongruo che Symons avesse potuto cantare la decadenza.

Forse questa soavità di carattere aveva interessato il cardinale Manning a fare la sua conoscenza. Tra i libri del Symons, tra i vari volumi di William Morris, di Swinburne, di Huysmans, di Verlaine, De Goncourt, Pater e di altri, nella libreria figurava un piccolo libro cattolico presentato al Symons dal Manning. Quando nel 1889 il Symons pubblicò *Days and Nights*, il Manning ne fu colpito e chiamò l'autore presso di sè poco tempo prima di morire. La relazione era finita, il Symons aveva guardato nei cieli proibiti del cardinale Manning, aveva messa la mano sul cuore della peccaminosa fase della modernità. Il cardinale morì sapendo che il giovane poeta non s'era ravveduto ed il *piccolo suo libro cattolico* restò ancora nella libreria di questi come una stonatura in mezzo ad un'armonia, come prova materiale di un urto potente fra generazione e generazione, come il pegno ereditario di un vecchio nelle mani di un giovane ardente di fuoco per l'amore e per la carne. Oh! se il povero cardinale Manning avesse conosciuto l'iniziatore, quell'altra strana figura monastica, *errabunda* di Paolo Verlaine! Se avesse trovato con essa Symons in squisito colloquio nel suo ritiro al Temple, od a Fountain-Court! Ed a Verlaine era, come a tanti altri illustri francesi, legato di personale amicizia Arthur Symons. Lo aveva accolto con affetto ed amore nella sua casa; lo accolse con entusiasmo e trasporto nel suo spirito. Verlaine fu sempre presente a Fountain-Court; la sua ombra strana non sparì mai dagli occhi di Symons. Era tanto interessante quel maestro decadente innanzi al giovane ardente novizio! Nel 1892 dà un altro volume di poesie intitolato *Silhouettes*. Con maestria e poetico valore sono in questo libro rese sensazioni leggiere. Figura subito nella raccolta del « Rhymer's Club ». Nei primi tempi del *Teatro indipendente* scrive un'opera in un atto, *The Minister's Call*, tratta dal romanzo *Modern Idol* del G. Frank Harris.

Nel 1893 pubblica il terzo volume di poesie *London Nights*, libro più vigoroso e forte e dove l'impronta del Symons è ormai completa e chiara. Le sensazioni leggiere di *Silhouettes* si sono colorite, son divenute serie, la emozione è più possente, è più sensuale. Si sente la preparazione pel grido della passione suprema, per l'inno all'amore invincibile e superbo di *Amoris Victima*.

Nell'anno successivo 1896 Symons viene particolarmente in evidenza come editore del giornale *The Savoy*. Aveva associato in questa non facile impresa il celebre disegnatore e suo amico, morto così giovane nel 1898 a Menton, Aubrey Beardsley, il fanciullo miracoloso, che era insieme illustratore insigne, scrittore di prosa e scrittore di versi ammirati. Con Aubrey la rivista *Savoy* andò innanzi dal gennaio al dicembre 1896. Tra i collaboratori eravi anche W. B. Yeats ed il sig. Havelock Ellis, così differenti per stile, concetto e temperamento. La rivista, quantunque durata un solo anno, si affermò e lasciò viva traccia di sè. « Convenzioni, moralità, ed ideali furono offesi dal *Savoy*, « ma solamente gli *irreconciliabili* rifiuteranno di « ammettere che nelle sue colonne trovarono posto « considerevoli e speciali cose ». Decisamente la laboriosità del Symons in questo anno e nei futuri aumenta sensibilmente. Nel 1897 *Amoris Victima* e

Studies in two Literatures-Prose essays on English Frenchwriters. Amoris Victima è, come abbiamo detto, il libro d'amore, il libro di passione: la più potente nota decadente sensuale si risente tra i motivi della sensualità di *Laus Veneris* di Swinburne, di *Defence of Guenevere* di William Morris e di *Love Enthroned* di Rossetti. Negli studi critici Symons con concetto tutto proprio e ben definito tratta di Shakespeare, Philip Massinger, John Day, Christina Rossetti, William Morris, Coventry Patmore e Walter Pater, facendo di ognuno di essi, specie dei moderni, ritratti completi ed interessanti. Note ed impressioni trattano nella stessa raccolta di W. E. Henley, di Zola, Jefferies, Thomson, Robert Louis Stevenson ed Addington Symonds. Nell'ultima parte del libro è riunita una serie di studi su francesi: Gautier, Banville, de Lisle, Mendés, Anatole France e Huysmans. L'anno 1898 è dedicato al defunto amico e compagno di direzione del *Savoy* e vede la luce l'opera illustrata su *Aubrey Beardsley*. Successivamente nel 1899 e nel 1901 scrive: *The Symbolist Movement in Literature*, dove con acume incontrastabile si occupa di Nerval, de L'Isle Adam, Rimbaud, Verlaine, Lafargue, Mallarmé, Huysmans e Maeterlinck e le *Images of Good and Evil*, poesie nelle quali Symons riesce piuttosto filosofico ed obbiettivo. L'ultima raccolta è *The Loom of Dreams* e contiene poemi d'amore molto semplici e molto intimi. Nel 1900 traduce la *Città morta* di Gabriele d'Annunzio e dello stesso autore la *Gioconda* nel 1901. Nel 1898 aveva già dato alle stampe la traduzione del dramma *Les Aubes* di Émile Verhaeren, il grande simbolista francese, l'autore dei *Villaggi illusorii* e delle *Città tentaculari*. Verhaeren era stato già studiato da Édwards sul *Savoy* nel 1896. Symons ne aveva reso conto più volte sulla *Saturday Review*. Émile Verhaeren è di tutti i poeti simbolisti francesi, il più noto ed il meglio apprezzato in Inghilterra. Symons fece precedere la traduzione da uno studio in cui mostrò come il poeta francese da naturalista era diventato simbolista.

Nel corso di questo anno l'editore Heinemann ha raccolto in due preziosi volumi tutta la poesia dello scrittore inglese *Collected Poems* e la *Francesca da Rimini* sarà in elegante forma e stile offerta ai londinesi.

Ma non è tutta questa l'opera di Arthur Symons. Noi ne trascureremmo la maggior parte e senza dubbio altamente stimata concordemente da tutti, se non tenessimo parola di tutto un lavoro di critica che egli ha compiuto da quando cominciò a fare le prime armi sull'*Athenaeum* e sulla *Saturday Review* fino ad oggi in cui i suoi lavori si leggono sull'autorevole *Quarterly Review*. S'è molto occupato di Shakespeare pubblicandone più volumi con Henry Irving ed i facsimili shakespeariani col Quaritch; ma la grande opera critica alla quale s'è dedicato veramente con amore sincero sarà quella che tratterà della *Poesia inglese del XIX secolo*. Questo vasto lavoro richiederà opera di vari anni, ma Symons non risparmia nè tempo nè studio per compiere il suo proposito degno di elogio e di ammirazione. Saggi di questa *Poesia del XIX secolo* sono gli studi già precedentemente apparsi su *Keats* nella *Montly Review*, su *Wordsworth* nella *Fortnightly Review* e su *Byron* nella *Quarterly Review*. Quest'ultimo, che ho letto e riletto più volte, è veramente un capolavoro del genere e sarebbe, se ne avessimo facoltà, interessante paragonarlo all'altro *defensive essay* di Hippolythe Taine sullo stesso genio. In poche parole Symons dà la nota più indovinata e giusta su Byron: « Uno, la polvere del « quale fu una volta tutto fuoco, Byron, vive sem- « pre con noi con incomparabile vivacità perchè « egli fu un uomo prima ed un poeta poi. Egli di- « venne poeta per questa ragione, perchè era uomo e « questa ragione spiega l'imperfezione della sua poe- « sia ». Quanta verità in questa breve nota e come risponde a quello che Byron stesso pensava di sè stesso e della sua arte: « Nè poesia nè poeti io « metto nel primo rango della scala dell'intelletto. « Ciò può parere affettazione, ma non è che mia « reale opinione. Io preferisco i talenti di azione! » Questo studio su Byron meriterebbe una traduzione italiana! Qua e là, oltre il lavoro di critico, troviamo traccie di impressioni di viaggio e ne sono esempi i suoi ricordi su *Arles*, *Bologna* e *Napoli*. Nel corrente anno queste sue sensazioni di viaggio in Italia, Spagna, Russia, Boemia e Francia saranno raccolte in un volume che avrà per titolo *Cities*. E così, in meno di trentasette anni, questo laboriosissimo scrittore avrà dato al mondo una svariata produzione letteraria veramente sorprendente sia per il contenuto che per la quantità.

Alcuni critici inglesi però non hanno veruna speranza su lui, altri francamente si lamentano perchè il suo talento si sia versato nel campo della decadenza, altri infine sperano che la sua virilità sarà la sua salvezza intellettuale! Anche a costo di apparire un po' scortesi, glie lo auguriamo.

Siamo in sulle prime albe del secolo. Un giorno il bianco cigno londinese si alzerà a volo dentro la fitta nebbia di Londra, in alto, in alto sulle vecchie pietre della Torre di Londra e della Reggia di Edoardo VII, per vedere, librato sul mondo, la via degli oceani immensi sui quali dirigere il volo? Chi ci dà la forza di proclamarci novelli astrologi? Dove andrà?

Volerà ancora verso le nebbie della Senna, su Parigi, per rivedere la tomba del maestro al « Père-Lachaise »? S' alzerà alto pel mondo per abbracciare sotto le sue ali i grandi dolori e tutte le grandi aspirazioni? Chi lo sa? Che cosa possiamo rispondere oggi noi? Nulla! Innanzi a questo nuovo poeta decadente della gloriosa e colossale Inghilterra, io rispondo pensando con insistenza, con devozione, con trasporto ed amore ad un giovane tedesco, ad Heinrich von Stein di Coburg, che già così presto, in età minore di trent' anni, dorme il sonno dei più nel cimitero di Berlino, ed al suo *Ideale des Materialismus!* alla sua *Lyrische Philosophie.* Stein aveva detto: « Ogni dolore dell'anima è un regalo della natura. Solo chi conosce i dolori dell'anima ha un'anima ». « In tutti io vedo la possibilità che l'ideale nell' uomo è in stato di affermare gloriosamente e vittoriosamente ». L' artista può anche rappresentare lo spirito delle cose, egli desta per così dire l' anima del reale e presta a lei la sua parola ». Penso a questo povero morto e finisco per credere che in una futura umanità, dove gli uomini si saluteranno come fratelli morali con tutti i caratteri benigni umani sul volto e nel cuore e dove la grande opera d'arte sarà quella di fare un *uomo*, un uomo vivente, sano e perfetto, tanto lontano dal mostro attuale quanto lo è oggi dal comune progenitore colle scimmie, senz'alcun dubbio l'arte che sopravviverà di questa nostra epoca non potrà essere nè quella di Verlaine o del Verhaeren, nè quella di altri innovatori di medie sfere; ma solamente quella che rappresenterà *den Sinn der Dinge.* In quei futuri giorni della società l'arte sarà lo specchio delle anime e più sarà stimata quella che avrà il linguaggio del cuore e della morale, che più avrà in sè dote e ricchezza di verità, di sincerità, senza nome d'autore, perchè l'amor proprio sarà bandito; senza gloria, perchè non avrà più alcun significato; senza prezzo, perchè non potrà mai più essere pagato.

Ma a questi sogni lontani non arriverà la nostra corta esistenza. Per esseri temporali e passeggieri quali siamo potrebbe bastare un prodotto artistico di pari durata, purchè il canto o le trombe dell'orchestra moderna si ascoltassero fino all'ultimo giorno della vita. Vi sono dei pianoforti, dei violini, dei violoncelli che non suonano più, che non suoneranno mai più. Chi porterà mai più l'arco sul violino del cieco Beethoven? Chi oserà premere mai più la tastiera del magico piano di Listz o di Rubinstein? Possiamo noi dire al poeta moderno: posate un giorno alfine le vostre dita delicate e bianche sulla corda della grande arpa del vecchio venerabile di Rydal Mount? No; ma possiamo dire come Stein: « *Nur wer Seelenschmerz kennt, hat eine Seele* » ed ancora: *Guardate sul volto degli uomini, guardate bene, vi è sempre disteso sopra un velo di santa tristezza.*

Eccoci sulle prime aurore del secolo ventesimo e da alcune alte vette delle gigantesche catene europee si ascoltano risuonare i primi canti del novello e grande idealismo, note del cuore e sospiri dell'anima! Chi ascolta comprende ora finalmente che la polvere ed il sole mangiano l'olio dei colori delle tele, che le acque rodono le pietre ed i marmi delle scolture, ma che niuna polvere, nessun sole e nessun'acqua roderanno le verità spirituali!

Voi che ascoltate, amate l'uomo, cantate le glorie dell'umanità ed i dolori del grande primate: fate quest'opera di consolazione! Povero Verlaine! Pensate a Goethe, a Faust, alla statua di Goethe e di Schiller a Weimar, nella bella, pittoresca ed ideale città tedesca, dove guarda la sua gente da l'alto piedestallo anche Herder! Oh! allora Verlaine, lo sventurato decadente, come impallidisce! Non resta altro innanzi a voi fuorchè il suo viso spettrale dietro la grata di ferro delle prigioni di Mons, piangente a calde lagrime il peccato della carne, la passione per Arthur Rimbaud! Che nobiltà!? Verlaine che con una mano ed un labbro tocca e bacia la carne del delitto e con l'altra mano e l' altro labbro si picchia il petto come un frate francescano e prega e bacia la mano della Vergine Maria per essere perdonato.

Queste figure fanno pensare a mistici peccatori del medio evo! Non sono nuove nè moderne: sono figure antiche.

E non è su questo che si assorbirà in contemplazione Arthur Symons. Coi suoi due grandi occhi da ispirato egli guarderà, guarderà insistentemente innanzi a sè e vedrà questo glorioso fantasma che s'avanza ancora sulla scena del mondo, coperta la faccia da una nobile maschera goethiana!

Ulisse Ortensi.

ABETI E LARICI NELLE ALPI SVIZZERE.

IL CULTO DEGLI ALBERI.[1]

> Je voudrais rassembler tous les arbres du monde
> En un parc merveilleux,
> Les planter en priant que leur sève féconde
> Les portât jusqu'aux cieux.

LE antiche foreste sono scomparse dalla terra. La Germania, questo paese dai grandi boschi di querce, così fitti che — dice una leggenda — nel buon vecchio tempo, uno scoiattolo poteva, saltando di ramo in ramo, fare la strada da Berlino a Koenigsberga, la Germania non ha più che foreste limitate e ristrette.

Il mezzogiorno d' Europa è diboscato, pelato, arido; le regioni mediterranee hanno perduti i loro grandi boschi di ulivi di cui si ivelgono gli avanzi al Cap Martin per crearvi un parco ed erigeivi delle ville. La Liguria è calva, il Piemonte è nudo; l'Austria ha veduto distruggere parecchie delle sue più belle regioni boschive; la Francia non ha più foreste e la Spagna neppure; in Macedonia è peggio ancora..., dovunque si ha saccheggiato, distrutto e preparata la rovina delle età future. E dappertutto anche si legifera perchè dappertutto si è riconosciuta la necessità di ricostituire le foreste, le quali sono gli agenti più attivi della prosperità di un paese.

Vi fu un tempo nel quale, in Svizzera, si rispettavano immensamente gli alberi, che venivano considerati quali esseri viventi e sensibili. Una vecchia leggenda, raccolta nel Cantone di Zurigo, ci mostra Guglielmo Tell che spiega a suo figlio come non si debba mai ferire un albero perchè il suo sangue colerebbe e griderebbe vendetta contro l'aggressore.

[1] Nel risveglio della vegetazione all'aure e al sole primaverile, e nella ricorrenza della festa degli alberi di recente istituita per le nostre scuole popolari, che speriamo sia l'inizio di un fecondo e provvido ritorno al sentimento della schietta natura e di una salutare reazione contro il deplorevole diboscamento dei nostri monti, l'*Emporium* offre a' suoi lettori il seguente articolo, che alla singolare competenza nella materia aggiunge una straordinaria ricchezza di illustrazioni *from nature* (come dicono gl'inglesi) che sono una bellezza. *(La Direzione)*.

E invero, i begli alberi non sono essi degni di tutto il nostro affetto? Essi si estollono da questo stesso suolo che fu coltivato dai nostri padri e sul quale la nostra razza fu elaborata: essi sono dei genî che stendono le loro braccia forti e vigorose sulla patria per benedirla e proteggerla, nello stesso tempo che le loro cime si slanciano verso i cieli per portarvi le preghiere dell'umanità.

*
* *

L'amore ai vecchi monumenti, il culto per l'antico si sono grandemente sviluppati nella nostra epoca. Si ama tutto ciò che ci riporta verso il passato; si proteggono le più piccole vestigia di ciò che fu bello e grande, o anche semplicemente di ciò che fu. Ora, i vecchi alberi, quali vecchi testimoni delle età scomparse, meritano una protezione speciale e una particolare attenzione.

E ciò è stato così ben compreso dalle nostre autorità federali, che sovvengono il Bureau federale delle acque e foreste onde far conoscere i begli alberi della Svizzera. In una bella pubblicazione, riccamente illustrata, il signor Coaz, ispettore federale delle foreste, fa la storia degli alberi più belli del nostro paese e ce ne dà le fotografie. Vi si vedono, uno accanto all'altro, l'antico acero di Trons e la bella araucaria della Villa Simenn a Locarno; i nostri superbi cedri di Beaulieu e l'olivo di Melide. L'eterogeneità della collezione deriva dalla ricchezza del clima di cui godiamo nella nostra piccola Svizzera e dalla grande varietà della nostra flora.

I begli alberi, molto fortunatamente, sono ancora numerosi e rispettati da noi. Se la maggior parte delle grandi foreste sono scomparse, ci resta ancora quella di Rizoux, una delle più belle distese di boschi di abete che siano in Europa e uno dei più rispettabili avanzi delle vaste foreste d'un tempo. Ci restano sopratutto dei bellissimi esemplari isolati d'essenze diverse, veri monumenti viventi degni della nostra ammirazione.

Avviene altrettanto in quasi tutti i paesi dell'Europa centrale e settentrionale, ove i begli alberi sono rispettati e venerati. Ma nei paesi più meridionali, là dove la natura è stata più prodiga, l'uomo sembra disinteressarsi alla protezione dei begli alberi e, a parte alcune notevoli eccezioni specialmente negli

FORESTA DI « AROLES » NELLA VAL D'IRENS (VALESE).

(Fotografia Jullien Frères).

antichi e bei giardini della superba Italia, si può dire che l'uomo delle regioni mediterranee non ammira i begli alberi.

Ora io vorrei qui tentare d' interessare a questi veterani così degni della nostra simpatia, i lettori dell'*Emporium* e specialmente gli amici della natura.

più essa si fa rara. È questa il tasso, l'antico *Taxus* cantato da Virgilio; il cupo e folto conifero così frequente nella nostra Europa all'epoca del castoro e dell'elefante, e di cui si trovano qua e là dei tronchi sepolti nelle torbiere e nel fondo delle vallate.

I PINI MARITTIMI DI JUAN-LES-PINS (FRANCIA).

* * *

Io vorrei qui parlare di quelli fra i nostri alberi che formano veramente una scena maravigliosa nel grande e magnifico spettacolo che ci offre la natura, cioè dei coniferi, la cui verdura cupa e perenne sembra protestare a suo modo contro la morte di cui l'inverno circonda le nostre campagne e le nostre montagne.

Fra le essenze che in un' epoca non molto lontana popolavano le nostre regioni ve n'è una per la quale il nostro interessamento aumenta quanto

Il professore Conventz di Danzig, che ha studiata la storia del tasso in Prussia e nell'Europa centrale, è arrivato a convincersi che questo albero sta per scomparire e indietreggia dovunque di fronte a essenze più giovani e più vigorose.

Risulta da quelle osservazioni e dai lunghi e pazienti studi, ai quali il dotto prussiano s'è dedicato intorno a questo soggetto, che il tasso era un tempo molto abbondante in tutta la Scandinavia e la Germania del Nord. Esso ha una parte molto importante nel Folklore di quei paesi. Il signor Conventz ha fissato con molta cura sulle carte della

Prussia nord-orientale lo stato delle stazioni attuali e scomparse del *Taxus;* e quei quadri si contemplano con vera desolazione. Questo povero vegetale dal legno tanto prezioso si ritira sempre più di fronte all'invasione dell'uomo e presto, colla velocità colla quale camminano le cose, non sarà più che un albero leggendario.

Lo Stato ha compreso da lungo tempo che il suo dovere, e uno dei più importanti, è di coltivare nel popolo il culto dell'ideale. Da molto tempo esso ha dedicato le sue cure alla conservazione di antichi monumenti che ci parlano dell'arte e della coltura intellettuale dei nostri antenati: dovrebbe occuparsi anche delle antichità della natura. All'in-

IL PINO BERTHAULT (PINUS PINEA) PRESSO S. TROPÉZ (VAR), FRANCIA.

fuori della protezione della caccia e della pesca vi è ancora un vasto campo nel quale dovrebbe farsi sentire il suo zelo protettore.

Sempre più, dice il signor Conventz, la cultura muta l'aspetto del nostro paese. La mano dell'uomo modifica e, il più delle volte, guasta ciò che le leggi della natura hanno creato nel corso dei secoli. Gli esseri indigeni, così fra le piante come fra gli animali, sono annientati dai nuovi venuti, assai spesso ottenuti artificialmente. Se noi vogliamo che le nostre popolazioni abbiano il sentimento delle bellezze naturali e, io lo spero, le cognizioni degli ammirabili sviluppi pei quali è passata la natura del nostro paese, vi è estremo bisogno di proteggere i pochi testimoni che ancora ci rimangono dei tempi passati.

Noi siamo completamente d'accordo coll'onorevole professore tedesco, poichè già da tempo si fa sentire in Germania il bisogno di proteggere i vecchi alberi. Da noi, in Svizzera, ove la Confederazione si occupa attivamente di questo argomento, vi è, all'infuori dell'ambito officiale, molto a fare per la conservazione dei vecchi alberi: e ciò è sopratutto vero per ciò che concerne il tasso, che non si trova più se non in taluna delle numerose plaghe ove anticamente esisteva.

Affrettiamoci tuttavia a dire che non è la stessa cosa dovunque e che in Inghilterra, per esempio, si tiene il tasso in grande stima, lo si protegge e lo si conserva con amore. Esistono al sud di Londra, ed anche in tutta la Gran Bretagna, dei tassi giganteschi, veri fenomeni di vegetazione, giganti pieni di mistero, cupi e tranquilli fantasmi sui quali si stende una poesia intensa e profonda. La loro origine si perde nella notte dei tempi, poichè taluni hanno più di duemila anni di esistenza. In Normandia, ove il culto dei vecchi tassi è una eredità della razza celtica, ve ne sono la cui origine è ugualmente molto antica.

Il *Taxus baccata L.* è adunque una specie la cui origine europea è antichissima. Quest'albero dall'aspetto mistico, dalla cupa verzura, dal tronco rossiccio e dalle bacche di corallo, ha qualcosa di sacro. L'antichità della sua razza gli crea una superiorità su molti alberi dei nostri parchi e delle nostre foreste; esso merita la nostra stima e il nostro rispetto, poichè ha lottato attraverso i secoli ed è ancora là vigoroso e forte.

Il tasso ha il legno rosso-bruno venato da zone d'un rosso più carico, di grana fine, molto flessibile e compatto e suscettibile della più bella levigatura; il suo alburno sottile e duro è di un bianco splendente. È il più pesante dei nostri legnami indigeni — dopo il bosso —, è quasi incorruttibile, non viene attaccato dagli insetti e può rivaleggiare coi più bei legnami esotici per tutti i lavori che esigono forza e durata. Viene utilizzato specialmente per viti, denti di ruote e istrumenti musicali e se ne fanno dei pali di una durata indefinita. Le nodosità e le escrescenze forniscono pezzi di grande bellezza per l'intarsio e l'ebanisteria; e i rami molto elastici servono a fabbricare cerchi ed archi, uso questo a cui vennero adibiti sin dalle epoche più remote. Le foglie fresche hanno un sapore amaro e nauseante e possono essere causa di gravi accidenti agli animali che se ne cibano. Il succo e l'estratto che si ottengono dalla corteccia e dalle foglie hanno proprietà nocive, anzi velenose a dose un po' forte; i frutti invece, ricercati dai fanciulli e dagli uccelli, sono viscosi, di sapore insulso, lassativi e possono produrre coliche se mangiati in grande quantità. Il nocciolo, aggradevole e nutriente

GRUPPO DI CONIFERI FORMANTI LO SFONDO DI UN GIARDINO ALPINO A GINEVRA.

UNA BELLA COLLEZIONE DI CONIFERI ALLA « MORTOLA ».
Proprietà del Sig. Comm. Hanburg presso Ventimiglia (uno dei più bei giardini del mondo).

quando è fresco, ha il sapore dei pignoli e contiene un olio abbastanza buono: i vecchi noccioli però sono rancidi e di una acredine ripugnante.

Povera vecchia pianta delle età scomparse, tu muori qui da noi perchè non sei più compresa, più tollerata, più rispettata! Ora si vuole ciò che cammina presto, ciò che produce rapidamente, ciò che matura in fretta. E tu che non vuoi mutare le buone vecchie abitudini d'un tempo, tu che non sacrifichi sull'altare della modernità, tu muori e scompari. Lascia adunque che io pianga e procuri trattenerti sul pendìo lungo il quale tu sdruccioli; lasciami difendere la tua causa presso quegli snervati che vogliono godere in fretta, che vivono a vapore, che tutto bruciano, che distruggono e ricostruiscono, che facilmente scalzano, mettono sossopra e organizzano, senza pensare ad altro che al tornaconto del momento. Rimani con noi, vecchio vestigio delle età passate, per accompagnarci nella vita e parlarci di calma, di serenità, di stabilità e di pace.

***

Di antichissima stirpe è pure il cedro delle nostre Alpi da noi chiamato *Arole* (*Pinus cembra L.*). Ognuno l'ha veduto eretto sul monte selvaggio quale un gigantesco candelabro vivente coi rami rialzati verso il cielo e drizzante la cima al vento dei ghiacciai. È l'albero dei luoghi elevati, il buon genio delle pendici aride e nude delle nostre regioni alpine, l'albero dai mille uccelli, dai mille esseri diversi. La sua cupa verzura glaucescente anima l'arido paesaggio e sembra una protesta della vita contro la morte, un solido baluardo proteggente fiori e animali contro il freddo, le scure nebbie e la tormenta.

Il cembra assume forme pittoresche e fantastiche e non conosce alcuna regola di compostezza, codice alcuno di educazione; si arma per la battaglia e lotta contro gli elementi scatenati. Il suo tronco robusto è nodoso, tormentato e contorto: esso rialza i suoi rami ovvero li abbassa a suo piacimento fin contro terra e piega la sua cima o la erige verso il cielo.

Ogni pianta ha un atteggiamento proprio, una fisonomia, un aspetto, un carattere speciale: si direbbero altrettanti veterani e invalidi dalla personalità ben accentuata. Guardateli su certe creste

esposte ai venti; non ne troverete mai due che si rassomiglino fra loro. Nelle regioni subalpine invece, là dove formano delle foreste, essi perdono la loro originalità per ubbidire alle leggi forestali: non sono più che volgari soldati nei ranghi. Ma allorquando sono diradati, allorchè si sentono le briglie sul collo e liberi da ogni freno, eccoli che si piegano, si torcono e si abbandonano alle più strane sregolature. Ah! è perchè allora essi diventano soldati usciti dai ranghi, dei vigorosi franchitiratori, quasi cittadelle guernite o fortilizi isolati che non devono contare che su sè stessi, e che per conseguenza lottano ciascuno per sè e a modo proprio. Gli uni cadono mentre gli altri resistono; molti vi perdono le loro membra e rimangono decapitati, ma lottano ad ogni costo e sino alla fine.

Il cembra, col suo cono di non comune grossezza e maturante solo al terzo anno il suo seme che rimane sul terreno prima di germinare, col suo legno fine a lentissimo sviluppo, risveglia in noi un sentimento di tristezza e di malinconia perchè è un vegetale destinato a sparire.

Davall assicura che i topi sono tanto ghiotti di quei frutti, che non è possibile farli germinare nei vivai se non impedendo, con opportuni apparecchi, a quegli animaletti di penetrarvi. Altro svantaggio: lo scoiattolo nero dei nostri monti rosicchia i coni quasi maturi e li fa cadere. Si trovano spesso in

IL GRANDE LARICE DI BLITZINGEN (VALESE).

quantità ai piedi dell'albero, ancora verdi, colorati di bel violetto e ricoperti da una efflorescenza azzurra, ma rosicchiati sino ai semi e tutti spezzati. I pochi frutti che rimangono sull'albero vengono mangiati avidamente dall'uomo.

La seminagione naturale è adunque press'a poco nulla, e le giovani pianticelle sono assai rare: non è che nelle foreste impenetrabili della parte media del Valese e dell'Engadina che queste ultime si vedono tuttora in discreta quantità.

Il cembra è un albero che ci è venuto dalle grandi foreste siberiane e si è probabilmente stabilito fra noi verso la fine dell'epoca glaciale; ed è ad ogni modo di antichissima origine. Solo fra tutti i pini europei esso ha le foglie *quinate* (cinque aghi o foglie in una sola guaina, mentre tutti gli altri nostri pini ne hanno due). Tutti i pini di quel gruppo appartengono all'America del Nord e all'Asia centrale e boreale. Sono queste le più antiche forme di pini conosciute, e le loro tracce si ritrovano, le prime del genere, negli strati geologici.

È adunque un albero di razza antichissima e meritevole della protezione dell' uomo: è quello che raggiunge le maggiori altitudini, è il solo — unitamente al larice — che resista ai venti violenti delle alte regioni. Esso è l'albero più prezioso delle nostre Alpi, quello che bisogna circondare di vene-

PINI SILVESTRI NEL JURA BERNESE.
(Fotografia del pittore Paul Robert).

L'ABETE BIANCO (ABIES PECTINATA) DI ST. CERGUES (JURA, VAUDOIS).

razione e di rispetto. Ora è forse l'essenza la più maltrattata fra tutte, a motivo che essa occupa talvolta dei territori che si vogliono trasformare in pascoli, ed anche a motivo della scarsezza delle legne dolci nelle regioni elevate, ciò che fa che il montanaro tagli, svelga e riduca in ceppi tutto ciò che gli cade sottomano, senza alcuna preoccupazione dell'avvenire.

È nelle Alpi Pennine e in Engadina che se ne incontrano i più bei campioni: nel vallone di Arolla, nella parte superiore di Val d'Annivier e nei dintorni di Ryffel e nella piccola e tranquilla valletta di Tourtemagne se ne vedono bellissimi soggetti; ma è forse nei dintorni di Arolla che si trovano i più belli esemplari isolati.

E ciò avviene perchè quelle località sono il vero centro geografico di questo bell'albero, tante volte secolare, e la cui razza è la più antica fra tutte le essenze delle nostre Alpi. L'aria rimane imbalsamata dal suo profumo penetrante; e all'ombra sua si distendono tappeti di fiori pieni d'incanto. Specialmente nell'alta Valle d'Arolla esiste presso l'Albergo un piccolissimo laghetto, un lago miniatura, deliziosamente giacente al piede di un bel gruppo di *Pinus cembra*, che — vero idilio alpestre — impressiona lo spirito di tutti quelli che l'hanno veduto. Tut-

IL GRANDE ABETE DI STIEGELSCHWAND PRESSO ADELBODEN (COMUNE DI BERNA).

t'intorno si stendono i fiori brillanti dell'Alpe Valesana, le campanule, le artemisie, le genziane e tutto il mondo dalle corolle azzurre, gialle e rosa, fra le quali volteggiano le gaie farfalle.

Se vogliamo farci un'idea del valore decorativo dei cembra ci è duopo recarci a contemplarli al superbo alpeggio d'Arolla. Assai meglio che a Zermatt essi producono una impressione di grandezza e di maestà, e rappresentano veramente il cedro dell'alpe. Ed è proprio là, al piede delle alte giogaie ghiacciate, presso al torrente che mugge e al disopra dei tranquilli alpeggi che l'*Arole* è grande e imponente!

* * *

Il *Pino silvestre* è capriccioso e pittoresco: abita volentieri i terreni morenici e sassosi e prende di conseguenza un aspetto contorto e tormentato. La situazione naturale del pino silvestre è quella di trovarsi riunito in grandi foreste nelle sabbie della Scozia e della Germania, ove cresce diritto e il suo tronco raggiunge 30 metri di altezza. Noi l'abbiamo così veduto nel Surrey, nel centro della Germania ed anche sulle sponde dell'oceano. Il tronco nudo, di tinta rossastra, si erige diritto verso il cielo e forma alla sua cima una sorta di cupola ombrosa che non manca di eleganza.

Ma da noi quel pino perde il suo aspetto rigido e corretto; torce il suo tronco e i suoi rami, si contorce tutto, ricalcitra sotto i colpi della bufera, resiste e si fortifica contro gli uragani. Lo si direbbe un lottatore le cui membra muscolose sono tanto più tozze quanto più aspra e forte è la lotta. I suoi rami rigonfi di resina si stringono gli uni contro gli altri e ricadono spesso verso il suolo, al quale sole e il furore dei venti, si trovano chiome folte e serrate, cupe e nere, che paiono gemere e sospirare. Vi sono vecchi tronchi eretti quali candelabri colle braccia rialzate verso il cielo, mentre altri hanno le loro ramificazioni cadenti verso terra. Tutto ciò è rugoso, contorto, spezzato, pittorescamente sformato e bizzarramente nodoso. Si vedono anche, qua e là, semplici vestigia di tronchi tagliati a mezzo o

GLI ULTIMI « AROLES » DELLA VALLE D'AROLLA (VALESE).

(Fot. Jullien Frères).

sembrano chiedere un po' di calore e di sicurezza. Nulla è maggiormente pittoresco di quei vecchi lottatori che non si arrendono e cedono solo quando è arrivata la vecchiaia e raggiunta la decadenza.

I più bei pini silvestri che sia dato vedere sono quelli che al disopra di Sembrancher, nella Valle d'Entremont, nel Valese, si stendono sul pendìo roccioso del Mont-Chemin al disotto del villaggio di Vence. Essi formano là un meraviglioso quadro, nel quale il pittore non ha che la pena di scegliere fra mille forme, le une più belle delle altre. Di fianco ai vecchi tronchi scarni, parecchie volte secolari e che sembrano far smorfie e pantomime sotto l'ardore del a pochi centimetri da terra, che privi di rami e di fronde hanno tuttavia in sè conservata la vita e la salute. Nel loro tessuto ispessito si continua una circolazione di linfa o meglio di resina, talchè questa finisce col riempire e colmare tutti i pori, tutti i vuoti del legno ed a impregnarli di materie infiammabili. È ciò che il montanaro valesano chiama il *bois gras* che un tempo — prima dell'introduzione del petrolio che, ahimè, si vede ora dovunque e ha preso il posto del rustico *cresu* — adempiva all'ufficio di illuminatore. La sera, nella cucina affumicata o nel vasto recinto della casetta si collocava un pezzo di *bois gras* sopra un braccio di ferro addossato al muro, lo si accendeva e alla

luce tremolante di quella torcia medioevale si narravano le leggende del passato.

* * *

Il *Pinus montana Mill.* colle diverse sue qualità è più raro: noi l'abbiamo nel suo tipo *pumilio* al Recolet nel Giura, ed è l'albero delle rocce calcari. Nella Valle di Joux e sull'Altipiano svizzero mente oltre i confini delle nostre Alpi e dell'Europa centrale e meridionale. Nel giardino dei signori Rovelli a Pallanza si ammirano superbi veterani d'ogni forma e d'ogni natura del genere *Pinus*. Ve ne sono che provengono dalle montagne dell'Asia, altri dall'America. I pini a due aghi o foglie nella stessa guaina (*binae*) appartengono tutti all' Europa e all'America del Nord: quelli a tre

VECCHI « AROLES » A AROLLA (VALESE) E IL MONT COLLON.
(Fot. F. Jullien, Genève).

— a Einsiedeln per esempio — è il *Pinus uncinata Ram.* che predilige i terreni paludosi, mentre sulle pendici scoscese e rocciose cresce il *torchepin* o *Pinus mughus Scop.* i cui rami sono ascendenti, ordinariamente semplici e paralleli fra loro in modo da formare un arbusto di circa tre metri d'altezza. Quest'ultimo forma, sul pendìo meridionale del San Bernardino, delle macchie cupe e folte che ornano e abbelliscono graziosamente il paesaggio. Si trova frequentemente sul versante italiano delle Alpi lungo i pendii sassosi e molto inclinati, dove trattiene il terreno e costituisce un prezioso agente di protezione.

Questo mondo dei pini è vasto e variato, specialfoglie nella stessa guaina (*ternae*) sono sparsi sull'Imalaia e nelle Montagne Rocciose dell'America del Nord. I pini a fastelli di cinque foglie (*quinae*), dei quali il solo europeo è il P. Cembra, sono, lui eccettuato, tutti della California e dell'Asia.

L'Italia, e il mezzogiorno dell'Europa in generale, sono dotati di un superbo pino, il *Pinus pinaea L.* (Pino d'Italia, P. a pignoli, P. parasole), che dicesi abbia dato il suo nome alla città di Pinerolo, ove ora non esiste più che un solo esemplare di questo veterano, che è uno dei più belli fra i coniferi. Ora, il più maestoso fra questi pini, quello la cui cupola schiaccia ogni altro, il più colossale fra i grandi coniferi della nostra Europa, è

certamente il *Pinus pinaea* che si trova in Francia a St. Tropèz (Var) presso le azzurre acque del Mediterraneo. Il suo tronco misura dieci metri di circonferenza alla sua base, e le sue ramificazioni flagellate dai venti violenti della Riviera coprono quasi un territorio. Visibile da tutti i punti del paese, sorge dal centro della strada nazionale che da secoli fa una curva per causa sua: non meno di cinque strade convergono presso la sua base.

Poco lungi vi sono numerosi *Pinus pinaea*, le cui cime formano quasi altrettante onde di cupa verzura nella campagna dall'erba ingiallita. Al loro piede si può raccogliere una delicata piccola iridea — la *Romulea ramiflora* — il cui stelo curiosamente incurvato porta alla sommità come dei piccoli *crocus* azzurrini dal tessuto delicato.

* * *

Il larice *(Larix Europaea)* è il fratello del cembra, che accompagna quasi sempre sulle nostre Alpi e in Siberia, ove sembra trovaisi il suo centro di dispersione. Esso fa un bel contrasto al suo austero compagno per la sua leggerezza, la sua grazia e la sua eleganza. La corteccia rossastra offre un colpo d'occhio assai pittoresco specialmente quando è ricoperta dal delizioso lichene *Evernia vulpina* che l'anima colla sua tinta giallo-limone e le conferisce un grazioso ornamento.

UN TRONCO DI « AROLE ».
(Dipinto di A. Gosi.

Il larice è di buona indole e cresce un po' dovunque. Voi lo trovate sfidante il sole del Mediterraneo, sulle Alpi che dominano la riviera, al disopra de' mille metri; e i viaggiatori che hanno percorso la Siberia settentrionale lo hanno veduto crescere nella provincia di Jakutsk al 71° di latitudine, cioè loca sempre al sole, mentre il suo compagno ricerca l'ombra. Guardateli nei loro raggruppamenti: è sempre il cembra che si trova all'ombra del larice; essi si proteggono vicendevolmente, e mentre l'uno si ripara dal freddo, l'altro si trova difeso dal sole, in modo che sembrano solidali uno dell'altro.

IL VECCHIO TASSO DI BUCKLAND, CIRCONDATO DA UNA TRINCEA PROFONDA PER IL SUO TRAPIANTO.

(Questo tasso, vecchio di parecchi secoli, venne trapiantato con pieno successo; esso recava incomodo al Tempio presso cui si trovava e dovette essere spostato). H. C.

agli estremi limiti della vegetazione arborescente. Nelle gole della vallata del Rodano, fra St. Maurice e Martigny (Valese), lo si vede discendere fin presso la ferrovia e mescolarsi ai castagni, formando così i più curiosi contrasti.

Il larice tuttavia ricerca le pendici asciutte e soleggiate e preferisce certamente il granito al calcare. Nelle nostre Alpi, ove esso forma, unitamente al cembra, delle foreste protettrici di primaria importanza (al limite superiore delle foreste), esso si col-

E, d'altra parte, quale contrasto nella loro natura e quale differenza nel loro aspetto! Non deriva forse appunto da tali contrasti la loro mutua affezione?

Il larice è il solo dei nostri coniferi che perde il fogliame durante l'inverno. Questo carattere di caducità è d'altronde assai raro per questa categoria di piante, di cui quasi tutti i generi possiedono foglie persistenti. Nell'America del Nord e nel Giappone esistono dei generi di questa natura (*Cupres-*

sus disticha e *Salisburia adiantifolia*), ma sono l'eccezione.

La grazia delle ramificazioni, la pittoresca linea dei vecchi alberi che stendono verso l'azzurro le grandi braccia, la tinta calda del tronco, la dolce verzura della vegetazione, l'eleganza dei piccoli coni allineati al disotto dei rami terminali, tutto ciò dona delle regioni temperate e fredde per animarle e proteggerle contro mille calamità.

A Blitzingen, nell'Alto Valese, esiste un esemplare molto bello di larice, che se misura solo ventinove metri di altezza perchè la cima venne distrutta, offre però alle sue basi una circonferenza di nove metri. Esso ha circa seicento anni.

TASSI POTATI, PRESSO UN « COTTAGE » DI HAMPTON COURT (INGHILTERRA).

al larice un incanto particolare. Esso è altrettanto gaio quanto il cembra è malinconico; tutto in esso esprime allegria, e quando il vento soffia di traverso esso sembra canticchiare dei *jodels* felici.

Il larice non teme affatto la scure devastatrice, poichè la sua razza è vigorosa e la sua tribù prospera, invadendo l'emisfero boreale e cacciandosi in tutti i territori che lo possono ospitare. È un robusto e ardito pioniere che marcia alla conquista

Il larice, al pari del cembra e del tasso, raggiunge un'età assai avanzata. All'Esposizione Nazionale Svizzera del 1895, nel Gruppo Forestale, si poteva ammirare un superbo disco di larice. L'albero da cui proveniva contava più di ottocento anni di età; e per dare un'idea di tale età si aveva avuto il geniale pensiero di fissare di tratto in tratto, sugli strati annuali, delle piccole bandierine corrispondenti ai principali avvenimenti della storia svizzera: costituiva così un vero monumento storico.

* * *

Solo per ricordarle parlo di due specie di abeti (*Abies pectinata* e *Picea excelsa*), delle quali i nostri monti sono abbondantemente forniti e che si trovano in tutta l'Europa. Gli esemplari isolati di queste conifere raggiungono larghissime dimensioni, mentre riuniti in foreste innalzano i loro tronchi verso il cielo senza sviluppare i loro rami.

Gli esemplari isolati sono sovente di grande bellezza, come si può giudicarne dai due saggi figurati. L'uno di essi, il *Picea excelsa* di Stiegelschwand presso Adelsboden (Cantone di Berna), supera i 25 metri di altezza e m. 4,70 di circonferenza a m. 1,20 dal suolo. Ha 290 ramificazioni principali, cioè partenti dal tronco; e una mandra di quaranta capi di bestiame si trova perfettamente riparata dalla sua ombra. Alcuni rami misurano dodici metri di lunghezza, e l'esistenza di quell'albero data almeno da quattro secoli!

Il *Gogant de St. Cergues* [1] nel Jura Vaudois, presso Cergues, è un abete bianco (*Abies pectinata*) il cui tronco misura m. 6,90 di circonferenza su 31 di altezza. Esso è oggetto della venerazione di tutto il paese e non è il solo. Nel Cantone di Vaud si amano assai i grandi abeti e si rispettano come fossero vere divinità.

TASSI POTATI, IN UN CIMITERO INGLESE.

* * *

Riassumendo, io vorrei qui levare la voce in favore dei begli alberi, che sono altrettanti monumenti viventi ai quali noi dobbiamo rispetto e pro-

[1] Nel Jura si chiamano "Gogants" gli alberi isolati che raggiungono grandi dimensioni.

IL VECCHIO TASSO DI BUCKLAND, CHE VENNE TRASPORTATO ALTROVE.

IL VECCHIO TASSO DI BUCKLAND, PRIMA DEL SUO TRAPIANTO.

TASSO (TAXUS BACCATA) PRESSO BERTHOUD (SVIZZERA.)

UN VECCHIO TASSO IN UN CIMITERO INGLESE.

tezione. Io vorrei che, come Goethe fece a Weimar, ciascuno avesse a piantare alberi e ne avesse cura. Amo assai l'usanza inglese che consiste nel commemorare ogni avvenimento di famiglia d'una certa importanza piantando un albero. La generazione successiva vi può così mostrare il tale albero piantato per la nascita del tale antenato; tal altro che fu messo a posto il giorno del matrimonio di uno della famiglia ecc. ecc. Io ho veduto a far ciò nella bergamasca e sono felice di constatarlo: è una usanza che ha saputo prender piede anche in Svizzera e che io vorrei vedere generalizzarsi.

L'*Arborday* degli americani è un giorno destinato, nel corso dell'annata, per essere consacrato alla piantagione degli alberi. Ogni individuo che appartiene alla gigantesca associazione dendrofila, pianta un albero, deve piantare un albero in quel giorno. In Italia, l'associazione *Pro Montibus*, che alcuni amici italiani hanno con me fondata or sono cinque anni al piccolo San Bernardo, aveva, grazie all'energico intervento del ministro Baccelli e del senatore Sormani-Moretti, istituito un *Arborday* per le scuole. Si piantarono durante l'autunno 1899, se ben mi ricordo, numerosi alberi in ogni parte d'Italia, e quegli alberi furono piantati dalla gioventù delle scuole sotto gli occhi dei professori. Fu quello l'inizio di una nuova èra di reazione contro la distruzione, un rinnovamento di vita. Si è continuato a condurre gli scolari nei luoghi indicati per piantare alberi? Io l'ignoro, non avendo da molto tempo più ricevuto dalla *Pro Montibus* comunicazione alcuna in proposito. Ma bisogna sperare che

VIALE DI TASSI IN UN GIARDINO INGLESE.

il movimento abbia ad accentuarsi, svilupparsi, diffondersi per tutta la bella e luminosa Italia.

Oh! l'Italia rimboscata su gli Apennini e su tutte le sue montagne, l'Italia rinverdita e ringiovanita.... quanto sarebbe ammirabile e come è necessario!

Ecco la missione, l'opera non solo della *Pro Montibus* e delle sue sezioni, ma di ogni cittadino italiano che ami il proprio paese. Colui che pianta un albero fa opera buona e contribuisce al benessere generale del proprio paese. Non lo si dimentichi.

Ginevra. HENRY CORREVON.

TASSI POTATI, IN UN GIARDINO INGLESE.

LA TELEFONIA SENZA FILI.

IERI Marconi stringeva in più stretto amplesso due mondi lanciando una scintilla elettrica, affidata alle vibranti ali dell'etere imponderabile, attraverso l'oceano sonante.
E ancor

. . . . percossa, attonita
la terra al nunzio sta

quando è già la volta della parola redenta da fili, a portare lontano la lieta novella di una nuova vittoria dell'ingegno umano.

Se qualcuno avesse detto il 24 febbraio 1876, giorno memorabile della scoperta del telefono, a Elisha Gray ed a Graham Bell non lontana l'epoca in cui i loro apparati non avrebbero più bisogno di fili per comunicare fra di loro, avrebbe certo visto i due scienziati sorridere increduli. Eppure.... nulla è impossibile, diceva Arago. Ogni giorno che passa porta un nuovo contributo di cognizioni e di scoperte al patrimonio umano; le teorie si modificano, molte leggi con l'evoluzione della scienza si presentano sotto nuovi aspetti, senza che questo porti la minima sosta all'indefinito cammino ascendente, che durerà finchè il mondo esiste. Ma.... torniamo a bomba.

La telefonia senza fili conta solo pochi anni di storia, perciò non è da recar meraviglia, se anche i tipi più conosciuti, quali quello di Tesla in America, di William Preece, direttore del Post-Office in Inghilterra, di Ducretet in Francia, siano ancora allo stadio esperimentale, ultima tappa che deve percorrere un'invenzione prima di entrare nel campo della pratica.

Però, di questi sistemi, quello che presenta più interesse, sia per i suoi risultati, sia per la sua semplicità, è quello ideato da E. Ducretet [1]. Il nome del costruttore di Parigi, autore insieme allo scienziato russo Popoff del telegrafo senza fili usato con successo in Russia ed in Francia, è troppo conosciuto perchè mi fermi a tesserne vane lodi.

La sua scoperta si basa sugli studi compiuti dal 1870 al 1876 dal fisico francese Bourbouze e pubblicati nei *Comptes Rendus* dell'Accademia delle scienze del 27 marzo 1876. Allorchè si mette in comunicazione uno dei due serrafili di un galvanometro con un corso d'acqua, e l'altro con un pozzo o con la terra, si constata tosto l'esistenza di energiche correnti nel circuito così formato, correnti chiamate telluriche.

Basandosi su queste proprietà, il fisico francese fece degli esperimenti a Parigi, fra il ponte Napoléon ed il ponte d'Austerlitz, fra Saint Michel e Saint Denis, e durante l'assedio dei prussiani riuscì a porsi in comunicazione col di fuori, servendosi delle oscillazioni del galvanometro come segni convenzionali. Vennero poi continuati gli studi in proposito da Jamin, Berthelot e Belgrand, indi la cosa passò in dimenticanza.

Ducretet, proseguendo nei suoi esperimenti di telegrafia senza fili, pensò di sostituire nell'apparecchio Bourbouze al galvanometro un telefono. Le prime prove riuscirono benissimo e furono accolte molto favorevolmente dall'Accademia delle scienze.

[1] Pubblicando questa nota, a titolo d'informazione, lasciamo all'autore la responsabilità de' suoi apprezzamenti *(La Direzione)*.

STAZIONE TRASMETTITRICE
DEL TELEFONO SENZA FILI DUCRETET.

STAZIONE RICEVITRICE
DEL TELEFONO SENZA FILI DUCRETET.

MESSA A TERRA DEL TELEFONO SENZA FILI DUCRETET.

L'apparecchio trasmettitore è alimentato da una batteria di pile, di cui un polo comunica con un telefono-microfono ordinario e con una piastra metallica di due metri quadrati di superficie sepolta in terra; mentre l'altro polo è riunito direttamente ad un'identica piastra posta a qualche metro di distanza dalla prima.

Il ricevitore, del tutto analogo ad un apparecchio di telefonia usuale, ha uno dei fili messo a terra ad una grande profondità. Per ottenere questo scopo Ducretet si serve di un pozzo profondo venti metri comunicante con dette catacombe. L'orifizio del pozzo è rivestito di un tubo di ghisa di nove centimetri di diametro e posto in comunicazione con l'altro serrafilo del telefono.

Quando uno parla, le vibrazioni anche debolissime prodotte dalla voce sulla membrana del microfono danno origine a delle variazioni d'intensità nella corrente tellurica e la parola viene riprodotta nel telefono ricevitore con un' invidiabile chiarezza, migliore senza paragone di quella ottenuta usando fili.

Le esperienze finora eseguite alla distanza di diverse decine di metri, malgrado l'eterogenea qualità del suolo e le numerose dinamo che si trovavano vicine, condizioni le più sfavorevoli riuscirono perfettamente.

A quanto mi scrive Ducretet, saranno proseguite tra breve in aperta campagna ed a grandi distanze.

L'applicazione della scoperta renderà vantaggi notevoli nelle colonie e nel caso di una guerra, ed anche in mare, essendo realizzabile la comunicazione fra due navi a distanza, o fra una nave e la costa.

Alcuni difetti vi sono ancora da correggere, diverso lavoro deve compiersi, dovendosi prima di tutto assicurare il segreto dei telefonemi, ma raggiunti questi perfezionamenti, un nuovo aiuto sarà portato all'uomo nella turbinosa corsa al piacere, al lavoro, alla produzione, nella affannosa lotta per la vita che tanto caratterizza la nostra epoca.

FRANCESCO SAVORGNAN DI BRAZZÀ.

UNA CROCIFISSIONE DEL LUINI.

I.

SIAMO a Lugano. Del Luini, i turisti, salve rare eccezioni, non conoscono che gli affreschi della chiesa di Santa Maria degli Angeli: *La Passione*, *Il Cenacolo*, *La Madonna col Bambino Gesù e San Giovanni*. Pochi prestano attenzione alla *Pietà* dipinta su di un pilastro.

V'erano, nella chiesa, altri affreschi del Luini, ma una stupida incuria ha lasciato che, del tempo nostro, venissero distrutti.

Nella *Passione*, io ammiro, al pari di tutti, la chiara e ben pensata composizione, nella quale figurano un cento di persone e, al pari di tutti, mi sembra altresì che la figura di San Giovanni e il gruppo delle sante donne completino una delle più belle creazioni del Luini. Ma non mi piace il tono giallastro steso su tutto l'affresco in modo troppo uniforme, nè posso comprendere perchè l'artefice abbia adottato un partito tanto eccezionale in tale sua opera si ragguardevole.

Non annetto importanza alcuna ai documenti storici indicanti i prezzi pagati agli artisti, ma siccome v'è gente la quale si trova soddisfatta dal conoscere siffatti particolari, ecco quelli che risguardano la *Passione*: " De anno 1529 de mense juli D. Baptista de Somazo numeravit M. Bernardino de Luyno pictori, pro mercede sua Passionis dipicta in præfecta ecclesia L. 15.

" It. de mense Decembri datæ sunt L. 25. Die Junii 1530 D. Helias Brochi numeravit M. Bernardino de Luyno pictori L. 84. 4 u. 5 w. und zuletzt pro completa solutione opus Passionis L. 50. Totale 244. S. 5 imperiali ".

E' notevole la parola tedesca *zuletzt*, introdotta alla fine, nel testo latino.

Non m'incarico di spiegare ciò che, nel 1530, valevano le monete cosidette imperiali, per la ragione che gli economisti non sono punto d'accordo sul decrescimento del valore del danaro da vari secoli a questa parte. Così se, ad esempio, prendiamo il fiorino d'oro battuto dalla repubblica di Firenze nel secolo XIV, esso, per quanto al peso, pesa oggi quanto peserebbe una moneta

d'oro del valore di 11 lire e 50 centesimi. Ma qual era, nel XIV secolo, il valore venale del fiorino per rapporto alla moneta attuale? Gli uni opinano equivalesse a 60 lire nostre; altri solamente a 30. Per conseguenza, torna inutile il discutere per sapere a quanto corrisponderebbero oggi le 244 lire imperiali pagate al Luini, per la sua *Passione:* non sarebbe possibile metterci d'accordo.

II.

Ma ritorniamo al nostro pittore. Oltre agli affreschi di Santa Maria degli Angeli, esiste a Lugano una *Crocifissione* del Luini: solamente, essa

Le tinte della *Crocifissione* non hanno, dappertutto, la stessa intensità. Nella figura di San Giovanni sono più calde, più accentuate che negli altri personaggi: la si direbbe figura dipinta da un veneziano piuttosto che da un lombardo. Anche nella fattura si notano delle disuguaglianze. Il Salvatore, nel suo atteggiamento di sofferenza rassegnata e la Madonna nel suo dolore profondo, ma rattenuto, sono diversi affatto, come esecuzione, dai due angeli, che mi sembrano d'altra mano, forse di uno dei figli del Luini. Tali disuguaglianze si rimarcano pure nella *Passione*, per la quale, indubbiamente, il Luini si fece aiutare da altri.

B. LUINI — LA CROCIFISSIONE.

si trova in una villa privata posta in vicinanza della chiesa di San Rocco [1]. La chiesa dipendeva da un convento di francescani; il convento fu venduto e il fortunato compratore divenne, in tal modo, proprietario dell'affresco, ch'egli fece trasportare, con l'intonaco, in una delle sale della sua villa.

La riproduzione che io ne offro ai lettori dell'*Emporium* dà una bastevole idea della sua composizione. Il colorito è assai migliore di quello della *Passione:* è sicuro e chiaro e tutto, cred'io, « a buon fresco », mentre, nella *Passione*, per quanto ho potuto giudicarne, entra pure della tempera, la quale, a seconda il modo in cui è composta, può rendere i toni più foschi.

[1] La villa appartiene al sign r Vedani ed è al itata dal signor Guidi.

È sgradevole sempre il dover contraddire un confratello; nondimeno, io non posso dispensarmi dal rilevare un equivoco nel quale è caduto il signor Pietro Gauthiez. In un suo studio completissimo sul Luini, egli, parlando della *Crocifissione*, dice: « Una forma indecisa esce dalla penombra « e dalle screpolature; è quanto rimane di Santa « Veronica, la quale tiene in mano — una mano « che esce dalle tenebre — il velo sul quale Cri« sto lasciò impresso il suo volto » [1].

Ho trascorso molte stagioni a Lugano, prima e dopo aver letto l'articolo del mio confratello e, ogni volta, mi sono reso a visitare quell'affresco. La figura che egli prende per Santa Veronica non è già quella di questa santa, ma quella bensì di San Giovanni, il cui volto è coperto da una barba

[1] *Gazette des Beaux Arts* (Paris 1889-1890).

nascente: il tessuto bianco non è già il velo destinato a ricevere l'impronta della faccia del Salvatore, ma un drappo che San Giovanni si reca agli occhi per asciugarne le lacrime. Finalmente, la figura non ha punto « una forma indecisa » e non « esce dalla penombra e dalle screpolature »: essa non è punto screpolata e appare distinta quanto quella della Madonna [1].

III.

È singolare davvero che della vita del Luini tanto poco si sappia. Di fatti, non si conosce esattamente nè il suo vero nome, nè il luogo e la data della sua nascita e della sua morte.

Nondimeno, egli lavorò molto in Lombardia e nel Canton Ticino.

Le ricerche non hanno ancora potuto rischiarare i punti più misteriosi della sua esistenza. Egli nacque probabilmente tra il 1470 e il 1480 e pare si trovasse ancora a Saronno nel 1547.

[1] La fotografia che ha servito alla nostra riproduzione non è così bene riuscita come avrebbe dovuto.

Perchè si rese egli a Lugano, dove dipinse nel 1529 e nel 1530? Forse per raggiungere la giovinetta da lui amata nelle vicinanze di Monza e che i genitori di lei avevano chiuso in un convento sulle rive del lago? Od, invece, per isfuggire alle persecuzioni, dalle quali era minacciato in Lombardia?

« È spiacevole che Luino non abbia commesso « una dozzina di delitti, poichè, se fosse, si avreb- « bero nel paese dodici capilavori come la *Pas-* « *sione* della chiesa di Lugano ». Tale allusione a un delitto non è la sola che sussista, perchè si crede che, alcuni anni prima, il Luini, in seguito a un fatto di sangue, si rifugiasse nello inviolabile oratorio della Madonna di Saronno.

Nondimeno, si stenta a prestar fede ad una natura violenta, quando si contemplano gli affreschi del Luini, così seducenti per la finezza del colorito, la dolcezza dell'espressione e la costante ricerca della bellezza.

Firenze.

GERSPACH.

MISCELLANEA.

ONORANZE IN GERMANIA A GIAMBATTISTA TIEPOLO.

Il nimbo di gloria che circonda il nome di Giambattista Tiepolo non viene impallidito dal tempo nè dalla moda mutevole. L'arte moderna continua a guardare il Tiepolo come ad un precursore e ad un maestro.

Il grande artefice veneziano, nel secolo XVIII, nella decadenza dell'arte e del costume, seppe ricondurre la pittura dai limbi tenebrosi del manierismo al sole, alla verità della natura eterna, e con nuova ricchezza di toni dipinse esseri e cose, tra contrasti di luce sconosciuti, ritrasse effetti impreveduti di prospettiva, posture difficili e ardite, originali partiti di pieghe, rifiutando le menzognere furberie della scuola. E le vòlte delle chiese degli Scalzi, della Pietà, dei Gesuati a Venezia, i soffitti dei palazzi Pisani a Strà, Clerici a Milano, Canossa a Verona, i freschi della cappella Colleoni a Bergamo, dei palazzi Labia a Venezia e Valmarana a Vicenza, le pitture di Würzburg e di Madrid, tutte le opere, insomma, dal Tiepolo prodigate con fantasia inesauribile, con sicurezza di mano, con decisione di disegno mostrano intera la virtù e danno la misura del suo genio.

Nel 1750, il Tiepolo fu chiamato a Würzburg, e sulla scala del palazzo vescovile pitturò, con superbo coraggio, l'*Olimpo*, grandiosa composizione, nella quale il movimento e la vita s'uniscono alle malie luminose di un colorito largo, pieno, intonato. Nei tre anni della sua dimora a Würzburg fece per la chiesa del Vescovo due pale d'altare: l'*Ascensione della Vergine* e la *Cacciata di Lucifero*, e colorì il soffitto della sala nel palazzo imperiale. Quest'ultimo soffitto è diviso in scompartimenti; nel mezzo: *Apollo che conduce sul carro del Sole la fidanzata a Barbarossa* e *L'investitura del ducato di Franconia concessa ad Harold.*

Ora a Würzburg la memoria del pittore veneziano è fatta segno a grandissime onoranze. Seguendo l'esempio di Venezia, che raccolse in una mostra indimenticabile i più pregiati dipinti del Maestro, anche Würzburg aperse nel 1896, per iniziativa del barone di Bibra, un'Esposizione Tiepolesca, che ebbe un successo fortunatissimo, non solo artistico, ma anche pecuniario. Con la somma

GIAMBATTISTA TIEPOLO.

avanzata, si costituì un Comitato, che ha per presidente il professore dell'Università dott. Henner, il quale si è proposto di onorare in guisa più duratura la memoria dell'artefice sommo.

Già una via della città di Würzburg, per deliberazione del Municipio, porta il nome del Tiepolo. Nella patria del pittore, a Venezia, non s'è ancor pensato a compiere questo tributo d'onore doveroso. E sì che per la smania degli sventramenti non v'è penuria di nuove, se non belle, strade nella città delle lagune! Inoltre, per iniziativa del benemerito barone Bibra, si è pensato di ornare la *via Tiepolo* a Würzburg, con un ricordo monumentale. La tavola in bronzo, con appropriata iscrizione, è alta un metro e larga 60 centimetri. Sopra la tavola, sorgerà in bassorilievo la testa del pittore, il cui disegno, eseguito dal colonnello Schweniger, diamo qui riprodotto. Il ricordo monumentale venne inaugurato il 16 aprile, per degnamente commemorare il giorno della nascita del Tiepolo, che vide la luce in Venezia il 16 aprile 1696.

Quanti amano in Italia le glorie nostre artistiche manderanno un saluto di affetto e di riconoscenza alla nobile città di Würzburg.

NELLA.

I LEONI DELL'ATRIO DEL TEATRO MASSIMO DI PALERMO.

Siamo lieti di presentare ai nostri lettori, riprodotti in *fototipia*, i due bellissimi gruppi colossali in bronzo, inaugurati testè nell'atrio del *Teatro Massimo* di Palermo. Il primo, che rappresenta *La Tragedia*, è opera del compianto Benedetto Civiletti ed è stato mirabilmente fuso nell'officina napoletana del cav. Laganà. Il secondo poi, che rappresenta *La Lirica*, è opera del valoroso scultore siciliano Mario Rutelli, su cui, di recente, i quattro eleganti ed arditi gruppi d'una fontana romana hanno richiamato l'attenzione dei buongustai d'arte.

UN RITRATTO AUTENTICO DI GIULIANO L'APOSTATA.

Francesco Lenormant, visitando nel 1882 Acerenza, l'antica *Acheruntia*, ne studiò la cattedrale, che egli chiama: « le monument le plus normand de tout le midi de l'Italie » ed ebbe a notarvi due cose assai importanti, sfuggite al Mommsen ed al Kaibel che ne avevano copiata l'iscrizione posta sulla sommità.

Sulla soglia di una delle cappelle, in un frammento di marmo, adoperato pel pavimento, lesse la parola .....VLIAN..... ed osservando attentamente il busto al vero, che scorgesi sul culmine della facciata, riconobbe in quella figura laureata e rivestita di *paludamentum*, l'effigie dell'imperatore Giuliano. E mettendo in relazione il frammento d'iscrizione con il busto, lo restituì facilmente così: (*i*)VLIAN(*o*). I buoni paesani di Acerenza credono invece che il busto dell'*Apostata* rappresenti S. Canio, patrono di Acerenza, che fu ve-

BENEDETTO CIVILETTI — LA TRAGEDIA.

GIULIANO L'APOSTATA.

scovo di Giuliana in Africa e le cui ossa sarebbero state trasportate in Acerenza, da taluni cristiani di Giuliana, che fuggivano l'invasione musulmana. Il Lenormant suppone che nel secolo XI, costruendosi la cattedrale, furono rinvenuti simultaneamente, il busto imperiale ed il lacero frammento d'iscrizione che fu creduto appartenente ad un titolo episcopale di S. Canio: *episcopus Julianensis*, donde la venerazione in cui fu tenuto il busto. Questo invece, strano para-

MARIO RUTELLI — LA LIRICA.

dosso, è il ritratto di uno dei più accaniti nemici del cristianesimo. E, se si pon mente che il cristianesimo fiorì in Acerenza fin dai primi tempi della Chiesa, gli onori tributati a Giuliano nel 360 segnarono, senza dubbio, gli ultimi sforzi fatti dal partito anticristiano in quella regione.

Ma oltre l'importanza storica, il busto in parola ne ha anche una grande dal punto di vista iconografico, come, non ha guari, ha dimostrato l'illustre archeologo francese Salomone Reinach [1].

Il Lenormant nel suo libro: *A travers l'Apulie et la Lucanie, t. I*, nell'additare il busto agli studiosi, afferma che questo si assomiglia alla statua del Museo del Louvre, la quale, alla sua volta, trova riscontro in un'altra statua del museo romano delle Terme.

Ma il Reinach giunge alla conclusione che le due statue in parola, nelle quali gli iconografi, a partire dal Visconti e dal Mongez, han voluto riconoscere l'effigie dell'*Apostata*, debbansi escludere dall'iconografia di Giuliano.

Egli ha potuto avere una fotografia del busto, grazie alla cooperazione del senatore G. Barracco, ed ha quindi potuto, cosa che non fu possibile al Lenormant, studiarlo quasi da vicino. Quest'immagine, studiata con la scorta dell'autoritratto, che Giuliano ci ha lasciato nel *Misopogon* e con le notizie tramandateci da Ammiano Marcellino (XXV,4), da Mamertino e da Aurelio Vittore e messa a raffronto con le monete, delle quali, con troppa esagerazione, il Bernoulli dice che non si può cavare niente, ci dà il ritratto autentico di Giuliano. Naso diritto, bocca larga, labbro inferiore sporgente, collo taurino, barba folta, e vi si ravvisa pure il suo sguardo penetrante ed inquieto. Il busto è improntato ad un realismo schietto e vigoroso, che, come bellamente dice il Reinach, nella serie dei ritratti romani dell'epoca imperiale sembra annunziare e preparare l'arte di Donatello. E malgrado le note evidenti dell'epoca in cui è stato eseguito, epoca di decadenza, che si scorge a chiare note nelle pieghe del *paludamentum*, tuttavia giova supporre che il ritorno al classicismo sotto Giuliano, abbia prodotto, in certe regioni dell'Impero, un ritorno ai modelli classici dell'arte.

Con la scorta di questo ritratto autentico di Giuliano, della cui pubblicazione dobbiamo esser grati al Reinach, noi possiamo cercare nei musei altri ritratti anonimi o pseudonimi da mettere in raffronto col busto di Acerenza.

LUIGI CORRERA.

NECROLOGIO.

Desboutin (Marcellin-Gibert). — Quest'artista francese, nato a Cérilly (Allier) nel 1823, è morto a Parigi il 18 febbraio 1902. Dopo aver iniziato gli studii di giurisprudenza, il Desboutin lasciò, d'un tratto, la Legge per l'Arte e studiò pittura col celebre Couture. Venuto in Italia per completarvi la sua coltura artistica, vi rimase diciotto anni, menandovi vita di gran signore nella deliziosa villa Ombrellino a Bellosguardo presso Firenze. Quando si accorse di essere completamente rovinato, ritornò in Francia e si consacrò prima alla lettura, poi alla pittura ed all'incisione all'acquaforte, in cui sopra tutto dimostrò una non comune valentia. Fra i suoi quadri, va in ispecie rammentato con lode un suo auto-ritratto, che trovasi attualmente nel *Musée du Luxembourg* e, fra le incisioni, tutta una serie di ritratti alla punta-secca di notabilità delle lettere, delle arti e della politica.

*** **Dalou (Jules).** — Nato a Parigi nel 1838, egli è morto in questo mese, circondato dalla stima e dall'ammirazione degli artisti e degli amatori d'arte, che a buon diritto lo consideravano come uno dei più vigorosi ed originali scultori che la Francia possedesse oggidì. Allievo di Carpeaux, egli debuttò al *Salon* con una *Brodeuse*, che subito richiamò su lui l'attenzione della critica. La politica d'un tratto lo accaparrò ed egli partecipò al temporaneo governo della Comune. Rifugiatosi in Inghilterra, dove, mercè l'amichevole aiuto del pittore Legros, egli ottenne più di un lusinghiero successo, rientrò in Francia, mercè l'amnistia, soltanto nel 1879, e rioccupò subito il posto a cui la sua rara valentia gli dava diritto, tanto che fu eletto presidente della sezione di scoltura della società dissidente dello *Champ-de-Mars*. Fra le opere sue più interessanti e caratteristiche sono da mentovare i monumenti di *Victor Noir*, di *Eugène Delacroix*, d'*Alphand*, una *Scène bachique* per fontana, *Le triomphe de Silène*, la statua in bronzo di *Blanqui*, i busti di *Charcot*, di *Vacquerie*, d'*Albert Wolff* ed il colossale bellissimo monumento in onore della Repubblica francese, inaugurato lo scorso anno.

*** **Fraschetti (Stanislao).** — Dolorosissima ed inattesa ci è giunta la notizia della morte improvvisa, avvenuta lo scorso mese a Napoli, di questo prediletto discepolo d'Adolfo Venturi e valoroso nostro collaboratore, che, ventisettenne appena, aveva saputo, mercè la dotta sua monografia sul *Bernini* e mercè tutta una serie di studii interessantissimi per acume di critica e per copia d'erudizione sulla pittura e sulla scoltura italiana, pubblicati sulla nostra e su altre riviste d'arte, accaparrarsi l'ammirativa simpatia di tutti gli studiosi. Egli aveva, appena da pochi giorni, ottenuto per concorso, a voti unanimi, la cattedra di storia dell'arte nell'Accademia di belle arti di Modena. Pubblicheremo di lui nel fascicolo del luglio uno dei più importanti capitoli della monografia sulla *Scoltura in Roma nel Quattrocento*, a cui, già da qualche tempo, egli lavorava con appassionato ardore.

[1] *Revue archéologique, mai-juin* 1901; in cui riassume una memoria letta all'Accademia delle Iscrizioni nel marzo 1901.

OFFICINE ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO — STAMPATO CON INCHIOSTRI DELLA CASA MICHAEL HUBER, MILANO.

VOL. XV N.° 90

EMPORIUM

GIUGNO 1902

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE, LETTERATURA
SCIENZE E VARIETÀ

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE:
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE ✻ BERGAMO

Per la cura diretta e la ricostituzione del sangue nella
ANEMIA - CLOROSI - NEVROSI
i Medici sono unanimi nel raccomandare la
EMOGLOBINA SOLUBILE
DESANTI & ZULIANI
(Ferro fisiologico ricavato dal sangue di Bue)
Liquida L. 3 - Pillole L. 2,50, Vino Peptoni Carne all' Emogl. L. 4 il flacone
Preparazione esclusiva del Prem. Laboratorio Chimico Farmaceutico
E. COSTA - Via Durini, 11 e 13 - MILANO
TROVASI NELLE PRINCIPALI FARMACIE D'ITALIA E DELL'ESTERO

VINCENZO CABIANCA — NEL CHIOSTRO (1887).

EMPORIUM

VOL. XV. GIUGNO 1902 N. 90

ARTISTI CONTEMPORANEI: VINCENZO CABIANCA.

VINCENZO Cabianca si è spento serenamente in Roma il 21 di marzo, come serenamente e onestamente aveva vissuto, modesto ma tenace e glorioso odiatore di ogni accademismo ufficiale, lavoratore coscientemente sdegnoso di ogni concessione alla moda od al lucro, pittore genialissimo la cui memoria vincerà il tempo e la cui opera è sicuro decoro della nuova pittura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Da più anni una paralisi lo aveva fieramente colpito in tutto il lato sinistro; ma poichè il male aveva quasi avuto rispetto della mano operatrice, così egli, con opportune modificazioni al cavalletto, non restò dal lavorare e dal produrre opere veramente belle, come il suggestivo quadro *C'era una volta una chiesina in riva al mare*, che alla terza Mostra Veneziana apparve quasi una luminosa affermazione di una forte e nuova giovinezza.

L'artista, innamorato della sua arte, non poteva morire senza un sospiro per essa. L'ultimo quadro a cui attendeva era un acquarello che egli desumeva, trasformandolo e intensificandolo come di consueto, da una freschissima impressione ritratta ad olio in Forio d'Ischia: un muro abbagliante nel sole; l'ombra, davanti, di una croce invisibile; dietro, il mare intensamente turchino aleggiato da due veline bianche. L'acquarello, condotto già bene innanzi, non aveva ancora i lievi tocchi delle vele di pace. E mentre Carlo Ferrari — il diletto discepolo che ne ha ritratte le dignitose sembianze in una calda e vigorosa tela — gli chiudeva gli occhi velati alla luce, l'ultimo sospiro del pittore fu ancora per l'arte, per le due veline bianche mancanti al quadro!

VINCENZO CABIANCA.

Era nato a Verona nel 1827; ma nella patria poco visse, come poco studiò all'Accademia di Venezia, dove pur ottenne qualche premio e frequentò a pena le classi, tanto per essere mandato a far le vacanze a casa. I due periodi più importanti della sua vita possono dirsi quello passato in Toscana e l'altro a Roma. Il primo, di lotta, di battaglia, di ricerche e di affermazione; il secondo, di raccoglimento pensoso e tenace, di esplicazione completa delle *sue* qualità. E però fu *macchiajolo* e come tale visse in intima vita col Signorini, col Cecioni, col Banti e specialmente con Nino Costa: amicizie cordiali, per quanto all'apparenza turbate da qualche nuvola, che mantenne sino alla morte.

Firenze non fu il solo cen-

tio della sua giovanile attività, fatta di sdegno contro ogni convenzionalismo e di conquista ed interpretazione del vero. Poichè fin d'allora si può dire che i suoi lavori (e la *Mandriana* e il *Porcile al sole* del '60 ne furono saggi arditissimi) fossero essenzialmente informati da quei due grandi principii del *valore* e del *rapporto*, che costituivano certamente il trionfo della nova scuola.

V. CABIANCA — CONTADINE DELLA TOSCANA (1861) — DAL DISEGNO DI G. GONIN.

Così dopo aver vissuto qualche tempo alla Spezia e a Pietravigne, fu a Parigi col Signorini e col Banti; e tornato in Italia si condusse a Parma, dove nel 1864 si ammogliò, ma non restò a lungo, poichè già nel 1868 lo troviamo a Roma. Quivi rimase e fissò la sua dimora, che lasciò solo nei mesi estivi per la villeggiatura a Castiglioncello (dove si recò per nove anni consecutivi), e poi a Rocca di Papa.

Il suo arrivo a Firenze è molto briosamente descritto da Adriano Cecioni in un numero (12 luglio 1885) della *Domenica del Fracassa*.

V. CABIANCA — RATTO DI PICCARDA DE' DONATI (1864).

V. CABIANCA — TRA I FIORI (1882).

V. CABIANCA — RIO MARIN (1851) — ACQUARELLO.

E ci par proprio di vederlo « giovinetto snello — nell'inverno del 1853 — di statura giusta, vestito molto pulitamente, con un piccolo cappello, un giubbino corto e i pantaloni a coscia » girar per Borgo la Croce in cerca di un pittore, Giovanni Signorini. Ma al *Caffè dell'Onore*, invece del padre pittore delle feste granducali, trovò il figliolo Telemaco e il Borrani. Da buoni amici si conobbero e si vollero bene; e da questa amicizia derivò anche una trasformazione completa nello spirito artistico del giovane, che erasi recato a Firenze, come attratto da un bisogno di novità ideali irresistibile.

Il Signorini ed il Borrani che da prima stupivano nel guardare la pittura di lui superficiale e scolastica, *ricamata* con molta tinta, all'uso dell'Induno, « con dei bioccolini e delle polpettine di colore che metteva via via su la tela con la punta del pennello », non poterono tardare ad ammirarne la evoluzione verso le loro ricerche, anzi a riconoscerlo come il più appassionato e violento dei novatori.

Compresa la ragione dei rapporti e dei valori, egli la espresse con effetti di chiaroscuro che più che arditi dovevano dirsi prepotenti. Però lo stesso Cecioni ne avverte che se la natura lo avesse aiutato a vedere più giustamente il colore, avrebbe potuto persuadere *chiunque* che la *macchia* è fondamento vero della pittura.

Bisogna notare che questa osservazione è fatta da un macchiajolo fervente, già degno del plauso di G. Carducci, oltre un quarto di secolo dopo che il principio e la combriccola poterono affermarsi e

V. CABIANCA — DISEGNO A LITOGRAFIA PER UN CATALOGO DI ESPOSIZIONI.

trionfare della vieta e stenta accademia, della fredda rigidezza della linea, della ricerca sonora del soggetto pel soggetto. [1]

V. CABIANCA — A PALESTRINA (1889).

Però non crediamo inutile insistere su quello che veramente i migliori di essi intesero per *macchia* ed anche non intesero. Poichè la morte di Vincenzo Cabianca ci rende più liberi e disinvolti nel tributargli encomio altissimo non solo pel verace valore delle sue ricerche serene e vivide, ma anche per la fedele costanza con cui svolse — si può dire fino all'ultima agonia — i principii di battaglia animosamente accolti e perseguiti da giovane.

Molti macchiajoli crederono che *macchia* volesse dire abbozzo e che lo studio delle gradazioni e delle

[1] Sul movimento de' macchiajoli confronta l'articolo di V. Pica: *Emporium*, Anno 1898, Vol. VIII, N. 47.

V. CABIANCA — PASSEGGIATA ROMANTICA (1882).

V. CABIANCA — C'ERA UNA VOLTA UNA CHIESINA IN RIVA AL MARE....

V. CABIANCA — AL REZZO DELLA SERA (1882).

V. CABIANCA — ORE DI PACE (1889).

parti nella parte, servendo a rendere quest'abbozzo finito, bandisse la macchia dal quadro. Invece la *macchia* è base, e come tale deve restare nel quadro, senza che i particolari formali la distruggano o rendano trita. Poichè il vero resulta agli occhi da come pure errarono quei *macchiajoli* che, ignorando la legge del colore integralmente eguale a se stesso, lo distinsero in due differenti, quando ebbero a dipingere un muro o una strada metà in luce e metà in ombra.

V. CABIANCA — CARBONILE IN TOSCANA (1881).

macchie di colore e di chiaroscuro, ciascuna delle quali ha un valore proprio che si misura col *rapporto.* Ma il vero nodo della questione e della fede dei giovani artisti italiani era in questo: che il chiaroscuro avesse una parte primaria ed assoluta, e il colorito secondaria e subordinata. L'errore era nel credere che si dovesse sacrificare l'uno all'altro;

La *macchia* dunque voleva essere considerata come scienza e non come abbozzo: come scienza e mezzo di sorprendere la natura com'è in uno de' suoi infiniti momenti, addestrando la mano a fissare rapidamente l'effetto complessivo, rigettando ogni sussidio di matita od altro.

Ma se altri deviarono, feroce fu la passione con

cui il Cabianca attuò e proseguì il nuovo ideale. — Nel palazzo comunale di Firenze, è ora visibile a tutti un quadro del nostro pittore, che rimonta al 1868 ed è forse, e non solo per le dimensioni, la tela più importante della raccolta che Diego Martelli, l'amico e il critico geniale dei *Macchiajoli*, ha legata alla città di Firenze. S'intitola semplicemente *Bagno fra gli scogli* ed è tutta un contrasto di luci e di ombre profonde. Contro il cielo solcato di grandi nuvole bianche e che appare più luminoso per l'opposizione degli scogli foschi ed angolosi, due nude e bronzee femmine si staccano; l'una ci volge il tergo nudo, l'altra si reca il lenzuolo al seno e ride nel fissare la compagna sdraiata e seminuda scherzante col suo bambino.

V. CABIANCA — SOLE A CASAMICCIOLA (1887).

Nessuna ricerca di linea bella; nè pure una gran

V. CABIANCA — GOLDONI.

V. CABIANCA — ROCCA DI PAPA (1888).

V. CABIANCA — PASCOLO (1887).

V. CABIANCA — RIFLESSIONI MACABRE (1882).

sicurezza di scorci; ma un violento gioco di luci che rivelano bene l'innamorato del sole e la potenza coloristica della scuola veneziana. Oltre questa tela, che pare non ottenesse il favore che il pubblico pur concesse alle altre violente ricerche — al *Mandriano* e al *Porcile al sole* del 1860 ed alle *Monachine* del 1861 — nella stessa raccolta si possono notare due studii molto più piccoli, rappresentanti un pollaio e lo sfondo di un archivolto. Benchè la impressione diretta del vero e la freschezza del colore ce li rendano simpatici, essi sono la conferma delle riserve già citate del Cecioni.

V. CABIANCA — VENEZIA (1868).

Ma non bisogna su di essi insistere troppo; perchè restano di gran lunga inferiori alle savorose tavolette ad olio, che il pittore aveva conservate presso di sè e che sono già uscite dall'agglomeramento dello studio per essere singolarmente gustate ed ammirate in una Mostra che benemeriti e onesti promotori hanno risoluto di preparare nello stesso Palazzo dell'Esposizione a Roma. Vi è in quegli studi ad olio tutta la vita e tutte le peregrinazioni dell'artista: la sua devozione illimitata alla natura semplice ed eloquente, il suo ardore nel ritrarne ed esprimerne sinceramente l'anima del colore. Non vi mancano marine, effetti lunari, piccole scene della vita familiare; ma le vedute dei paesi, le case soleggiate, i bei muri bianchi incandescenti vi hanno un notevole predominio: e i luoghi prediletti ritornano sempre quelli: Venezia, Portovenere, Forio d'Ischia, Parma, Palestrina, Castiglioncello.

Un acquarello del 1863 vi è inoltre specialmente notevole, pei motivo di due bambini che si bagnano mentre le mamme li guardano e per la fattura più dura e opaca, in cui a pena è qualche accenno di quella morbida e intensa fusione che raggiungerà nell'acquarello parecchi anni dopo. E vi è un pastello, forse l'unico, con un effetto calmo di neve lungo la via Flaminia. *Calatafundo* e *La Carbonaia* sono altri due quadretti ad olio intensissimi di colorito: pare in essi veramente che il Cabianca aggiunga uno splendore e una profondità singolari ai toni più foschi e più sordi; da cui distogliendo lo sguardo per ammirare l'acquerello *Accanto al fuoco* del 1901, non si può ricevere nessuna sorpresa, tanto appare naturale che un pit-

V. CABIANCA — PALESTRINA.

RIO MARIN.

EFFETTO DI SOLE A FORIO D'ISCHIA.

V. CABIANCA — RIO MARIN (1837) — DAL QUADRO AD OLIO.

tore il quale aveva conquistato una tale sicurezza e vibratezza di colori dovesse egualmente farle valere con qualunque mezzo, con l'olio o con l'acquarello.

Qual trapasso dalla pittura *ricamata* a bioccoletti, con cui adolescente illustrava *La partenza di Goldoni* e poi anche a Firenze si entusiasmava per gli antichi cittadini in lucco porporigno! Mancandomi ogni mezzo di sapere come fosse dipinto il quadro Goldoniano, accennerò a un abbozzo dei *Fiorentini nell'orto*: un gruppo nero di cinque figuri pensosi e come meditabondi di qualche congiura. La signora Cabianca gentilmente mi avverte che quello dalla mano al viso dovrebbe essere il Banti medesimo; ma il complesso del quadro e la scurezza pesante delle macchie non riescono a produrci alcuna emozione.

La singolarità del Cabianca fu e resta la intensa tecnica dell'acquarello. Nino Costa, ancor commosso dalla morte dell'amico e fratello d'arte, mi accennava che il Cabianca mutò decisamente la sua tecnica, quando si recò a Roma e vi potè conoscere un pittore tedesco, un tale Stecler, che molto lavava e rilavava i suoi acquarelli, aggiungendo loro una solidità e trasparenza efficaci. Il Cabianca ne fu vivamente impressionato; e da allora, cioè verso il 1870, si può dire che abbia origine la serie indimenticabile de' suoi acquarelli così personali, così intensi che, una volta ammirati, non si possono dimenticare; e nei quali sempre più intensificò la ricerca delle smorzature, la sovrapposizione di tinte misteriose e l'effetto vaporoso e pensoso del cielo e del mare. Strofinando e lavando e rilavando, non poche volte gli accadde di bucar la carta; ma egli non se ne sgomentava, vi incollava altri fogli e finchè il mistero complessivo non gli sembrava pienamente raggiunto, non ristava dallo strofinare. Però gli avveniva, io penso, che amalgamando le

V. CABIANCA — VENEZIA.

tinte generali perdesse i toni bianchi, che generalmente dagli acquarellatori son lasciati esprimere dal foglio stesso, e li dovesse riapplicare direttamente con un po' di tempera.

Quando nel 1886 un gruppo di nobili artisti, per reagire contro il mestierame spagnolesco che invadeva la capitale, si raccolse ad esporre nelle poche sale offerte dal Signor Giorgi nel suo palazzo in via S. Nicola da Tolentino, Vincenzo Cabianca vi si presentava con dieci quadri, fra cui l'*Ave Maria*, la *Giornata grigia* e il *Giorno se ne andava* ottennero unanimi e caldi plausi. Si rivelava in essi una nota malinconica dominante; ma una malinconia fine e pur sana, che dà riposo e infonde tranquillità. Nel primo s'illuminava tutta la dolcezza di un tramonto veneziano; nel secondo era una gentile rispondenza di candore fra le ale candide delle monache nella pace del chiostro e lo svolo dei colombi su pel cielo pur acceso da un tramonto. Ma il sentimento dell'ultima ora del giorno e la malinconia di un luogo solitario acquistavano la migliore espressione nel *Lo giorno se ne andava*: un paesaggio tranquillo eguale, senza contrasti di tinte, senza varietà di alberi e di figure: solo presso un muro di rozza pietra un pellegrino che guarda il cielo ancor chiaro verso Oriente e i veli di ombra che si addensano sui pochi alberelli lontani.

V. CABIANCA — SOTTO IL PONTE DEI BARATTERI A VENEZIA (1890).

Fra le altre pitture esposte figurava anche una dal titolo *Un sito da briganti*. Questo titolo avrebbe potuto far credere che il Cabianca si fosse trasportato o volesse trasportare il riguardante in qualche cantuccio misterioso delle Calabrie. Ma non era che uno scherzo: il quadro rappresentava i ruderi d'una abbazia di schietta architettura toscana. Però al Cantalamessa, critico esperto dell'arte, appariva che nel singolare e mite carattere del Cabianca sopravvivesse « qualche cosa dello spirito romantico che alitò nell'arte italiana prima della rivoluzione ». Ma o pel colore studiato con criterii meglio rispondenti all'evoluzione dell'arte moderna, o per l'amore della semplicità che i vecchi, sempre un po' teatrali, avevano misconosciuta, od anche per qualche motivo d'intensa realtà, se non per tutti questi rispetti presi insieme; quell'aura del passato, di cui la giovinezza dell'artista si era pur inebriata, restò sempre nella sua anima, ma acquistò nelle opere

V. CABIANCA — MISTERO (1892).

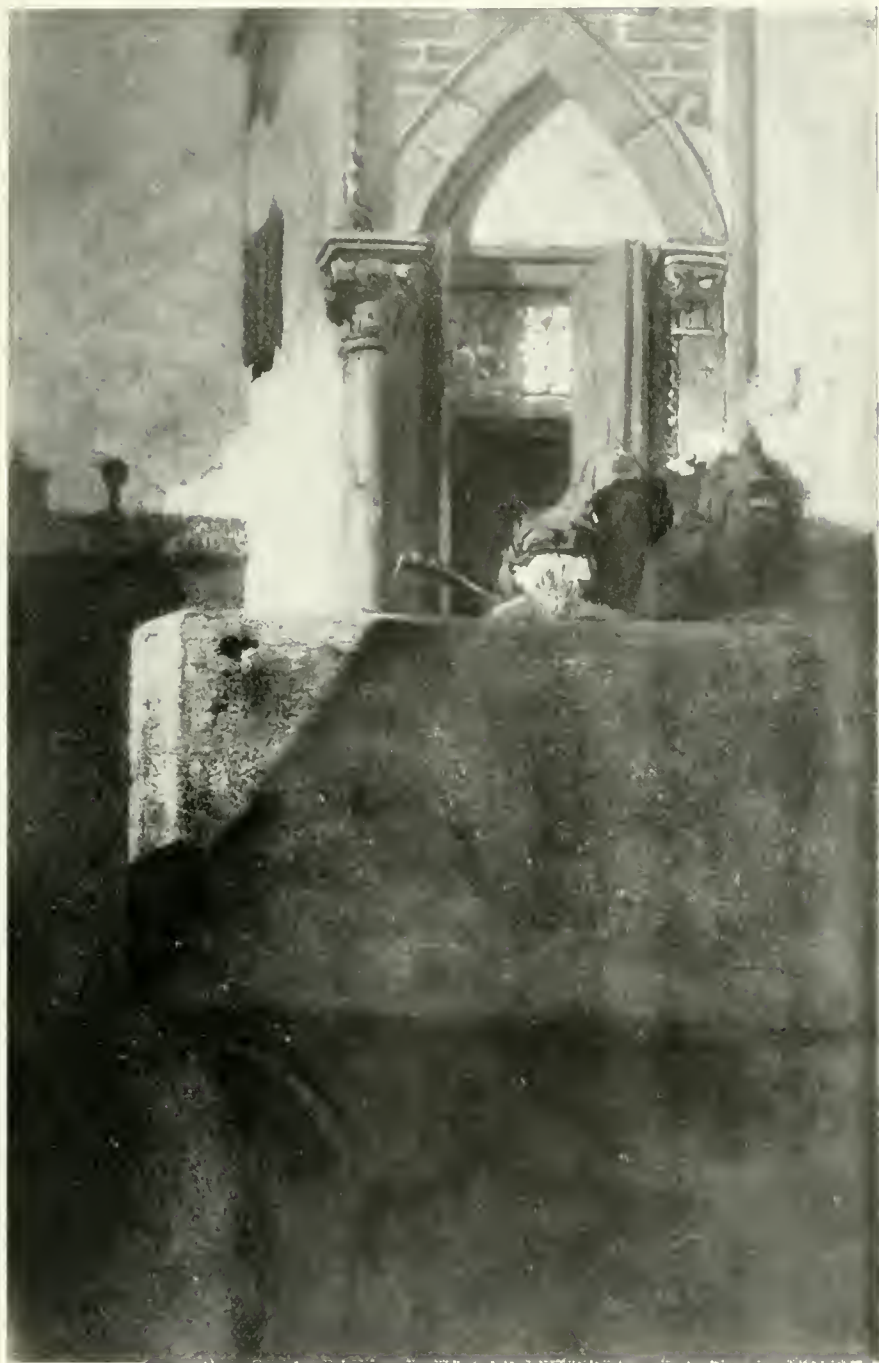
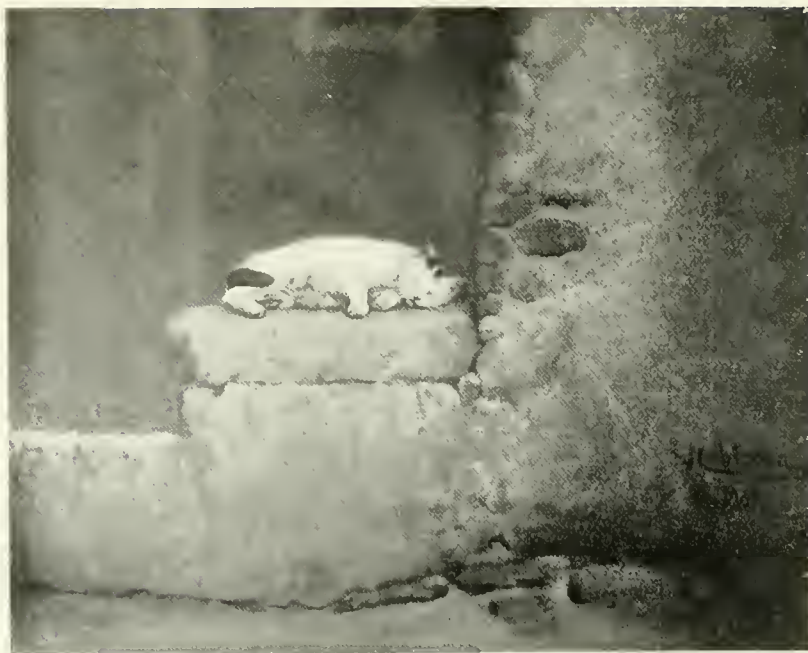
V. CABIANCA — CALIGO (1901).

prodotte dopo il '70 una simpatia ed una espressione che le pitture del vero periodo romantico non sanno e non possono più ispirarci.

Benchè sia vissuto sempre modestissimo e schivo degli onori, il Cabianca ottenne pure meritati successi oltr'alpe. Nel 1879 espose a Londra, nella Dubley Gallery, un suo acquarello, *La neve*, che gli fu subito acquistato e di cui gli fu commessa una replica.

L'altro pregevole e suggestivo acquarello *Sul far del giorno*, che nella Galleria nazionale di arte moderna meriterebbe di essere collocato in miglior luce, ebbe già ottima fortuna alla « Royal Accademy » del 1880 e il deputato Baring gliene comprò una copia. Nel 1883 il « Royal Institut » gli acquistò direttamente per la sua collezione il delicatissimo motivo *Il fait sa cour*.

V. CABIANCA — ORE TRANQUILLE (1890).

Ma per dare una idea più esatta del carattere dell'artista e dei pregi come pure dei difetti della sua pittura genialissima, io non saprei far meglio che riportare il giudizio profondo e spassionato che Nino Costa, l'illustre vegliardo e compagno d'arte, scriveva sul Cabianca a proposito dell' Esposizione di belle arti in Roma nel 1883. È un giudizio che

V. CABIANCA — IDILLIO (1887).

V. CABIANCA — LA SIESTA DI MICIO (1901).

V. CABIANCA — PAGLIAI IN MAREMMA (1890).

meriterebbe di essere letto integralmente e meditato, perchè tuttavia il più largo e significativo che sia stato espresso su tutta l'opera dell'illustre pittore da Verona. Dopo avere accennato a diversi motivi realistici così cari al Cabianca, egli aggiungeva: « Ma sulle scene dei poveri per mezzo di un lembo di cielo che si apre fra le tettoie nere di fumo ci dice che oltre la miseria della terra vi è un cielo eguale per tutti e che può far felice anche i poveri: nella laguna ci dà la vita della laguna, nella nebbia la speranza del sole col sospetto dell'azzurro, nelle monache fra i dolori del corpo e il malessere procurato, la possibilità della pace nella credenza di un ideale. Ed io gli faccio torto con questa descrizione, perchè tutto ciò è reso dall'artista con tanta sobrietà, giustezza di mezzi e proprietà che la parola non aggiunge nulla. In fatti in tanto dettaglio di sudiciume non vi è un filo di paglia di più, in tanti rottami non vi è un graffio nè un sasso di troppo: tutto serve all' esplicazione del soggetto artistico, egli compone co' mezzi del vero e questi gli avvolge e gli svolge con unità di sentimento e giudizio mettendoci a giusta distanza dal posto nauseante. »

ROMUALDO PANTINI.

V. CABIANCA — I CIGNI — DISEGNO PER IL VOLUME « ISAOTTA GUTTADAURO » DI G. D'ANNUNZIO.

GIACOMO BONI

NELLA RIABILITAZIONE DEL FORO ROMANO

GIACOMO BONI

Se è vero che il volto umano va considerato come il titolo di un libro, come la facciata d'un edificio, che lo studioso ha da leggere e da esplorare per rendersene conto, che però debbono a bella prima dare del soggetto e dell'attributo un' idea elementare ma chiara ed esplicita, nessun umano volto avrà mai adempiuto così onestamente a tale parte del suo compito, come quello di Giacomo Boni.

Eccolo: al primo vederlo, sembra il volto di un illuminato; nè questa impressione immediata contrasta interamente col vero: la fiamma di quello sguardo fisso ed intento è bene la fiamma della fede; il calore spirituale che ne emana è ben quello dell'apostolo; il fluido magnetico che ne traspira è quello degli agitatori. Ma la fede non è ottusa; è l'entusiasmo dello scienziato; l'osservazione, la ragione, la verità ricercata, ottenuta, dimostrata, sono i mezzi e le basi della influenza. Lo sguardo scruta nella sua acuta profondità, non si perde nel vuoto d'imagini indeterminate e fantastiche; sotto l'alta fronte espansa, entro la saldezza della volta cranica ampia ed armonica, lavora un pensiero che ha la precisione della matematica ed insieme tutta la poesia più alata dell'arte; nella mascella, che si afferma senza imporsi, è l'atto complementare della volontà uscita dall'indole stessa della fosforica materia cerebrale. Abbiamo in questa struttura la stabilità dell'equilibrio, ed insieme la incessante progressività dell'ideazione. E tuttociò spiega perfettamente l'uomo e l'opera sua.

Dell'opera, si occupa ormai tutto il mondo civile; l'uomo era sino a qualche anno addietro estraneo ai più, benchè ai meno inspirasse quell'ammirazione che è fatta d'amore insieme e di rispetto. Non era un ignoto, era un nascoso. E anche questo si comprende in vederlo: oltre alla grande occasione della notorietà che gli era mancata, facevan guerra alla sua fama l'anima sua, che è quella di un Primitivo, aliena da certe forme volgari della vita moderna, l'indole degli studii, e quella pratica modestia che è fatta di disinteresse personale e di orgoglio interiore. Scarsi i suoi contatti col mondo esterno, egli viveva di una vita intima intensa, la quale era però assai più pensiero che sentimento: chè i suoi affetti gli derivavano, e gli derivano, assai più dalla mente che dal cuore e dai sensi. Famigliare dello spirito antico, della coltura classica, egli ama l' umanità in grande; imbevuto di quella vera filosofia per cui egli non cura nè il benessere materiale, nè i piaceri fisici, egli viveva tra i libri, le pietre, gli animali, le piante e pochissimi amici ragionevoli, consacrandosi tutto, senza mai abbandonarsi. Padrone di sè stesso alla guisa insegnata da Leonardo, ma sereno, di quella serenità, non solo operosa, bensì conclusiva, ch'egli doveva, oltre che all'indole, alla fusione fattasi in lui del mondo classico e dell'intelletto anglo-sassone, col quale — contrasto assai più apparente che effettivo — egli era venuto in un contatto fecondo di simpatia. Ragione per cui Londra e New York lo apprezzavano anche ufficialmente nei loro istituti artistici e scientifici, quando ancora in Italia pochi sapevano di lui.

Così, era dinnanzi a ciò che rimaneva ancora il grande problema di Roma antica, che questo veneziano, uscito da stirpe di montanari insieme e di marinai, doveva esprimere interamente sè stesso.

Nato nel 1859, egli non s'appagava, fanciullo ancora, della verità esterna e superficiale, e l'orto paterno subiva le sue prime ricerche esploratrici; giovinetto, egli interrogava nelle bellissime pietre la storia incantata della sua città meravigliosa, e presto nei lavori del Palazzo Ducale, nel restauro di Santa Maria dei Miracoli, doveva affermare quelle sue singolarissime virtù, che già avevano attratto l'attenzione di Ruskin. Chiamato a Roma nel 1888,

egli spendeva a vantaggio dei monumenti italiani, e specialmente dei pugliesi, coscienza ed intuizione e coltura. Ma tuttociò, che già avrebbe potuto essere per altri tutta una onorevole vita, ormai non raffigura per lui che il periodo iniziale, la preparazione ai fatti maggiori. Era il sacrario stesso di Roma che doveva riuscirgli ciò che — salva l'iperbole — l'impresa delle Gallie costituiva per quel Cesare del quale si deve ben fare il nome a di lui proposito, se a lui doveva — come deve — l'ultima rivendicazione.

Egli si era affacciato a quel sacrario sin dal 1893, quando, incaricato della temporanea reggenza dell'Ufficio Regionale, ne ideava una esplorazione, valendosi della opportunità che gli si offriva di robustare qualche monumento; ed iniziava il suo lavoro dal minacciato arco di Settimio Severo, quando, tre giorni dopo eretta la prima im-

EDICOLA DI VESTA

palcatura, riceveva l'ordine di demolirla. E tutto per allora finì. Chi era infatti l'audace che, senza avere la debita patente di archeologo, senza essere cioè un archeologo di professione, osava porre le sacrileghe mani sul tesoro vietato ai profani?

Vero è che di quel tesoro s'aveva avuto ben poco rispetto. E, dopo che i saccheggiatori dei Bassi Tempi, del Medio Evo e del Rinascimento l'avevano devastato, mascherato, spogliato, facendone la vittima del fanatismo religioso, delle guerre civili, della nuova Roma monumentale che andava sorgendo a spese dell'antica; dopo che la poesia del tempo aveva coperto il sacrilegio con la mesta distesa dell'elemento pittoresco, ed il Foro era tornato, quale era in origine, una valle aquitrinosa popolata di greggie e di pastori, d'onde sorgevano qua e là mezzo interrati, quali fantasmi, gli avanzi di meraviglie incredibili; dopo che da Pio VII all'Italia nuova s'era, con lodevole intento ma con pratica infelice, voluto rendere al sacro luogo omaggio e giustizia, esso non era ormai che un vasto e muto cimitero, una irrazionale e disordinata esposizione di pietre tombali, un cantiere di deposito, nel quale giacevano travolti e confusi, il più spesso con la faccia rivolta a terra o addossati alle scarpate, gli avanzi dei monumenti più venerandi del mondo.

STATUA DI VESTALE ADOPERATA NEL MEDIO EVO PER COPERTURA DI CHIAVICA

Eppure, tanta era la convinzione che tutto fosse detto e dimostrato, con le teorie, le attribuzioni, le interpretazioni, affermate e dedotte da metodi assolutamente illogici e deficienti e parziali, che ancora quattro anni dopo, uno degli scienziati ufficiali più reputati in Italia ed all'estero si ribellava all'idea che in 450 anni gli archeologi italiani, tedeschi ed inglesi, lavorando di conserva, ancora non avessero scoperto il vero; ammetteva bensì che nuove ricerche sul terreno, nelle biblioteche, negli archivi, potessero rivelare nuovi dati e dar modo agli studiosi di *perfezionare il sistema della topografia romana nei suoi particolari*; ma negava recisamente che fossero da presumersi grandi innovazioni. E concludeva: « *Eppure, esistono taluni vogliosi di tentare la prova, solo per perdere il proprio tempo e farci perdere il nostro col badare ai nuovi tentativi* » [1].

La sicurezza non era, come si vede, minore dell'autorità; senonchè....

Senonchè, due anni non erano scorsi, che quella sicurezza riceveva dai fatti la più terribile illustrazione. Chi era deputato alla conservazione ed alla tutela di quei monumenti pensava bene di servirsene al modo istesso della fabbrica di S. Pietro, quel modo che sin dal 1580, facendo ruinare parte del Palazzo dei Cesari (minata dai ricercatori di marmi), provocava una sdegnosa protesta del Consiglio del Comune; ma poichè questa volta le dilapidazioni non dovevano servire alla creazione di nuovi capolavori, l'Ufficio Regionale dei monumenti fu sciolto, e nel settembre del 1898 il Foro Romano veniva abbandonato a Giacomo Boni.

Egli incominciò — col criterio che, appunto perchè elementare, era stato sino allora il più trascurato — dal separare e porre in luce, in modo da potere essere studiati, i massi che si trovavano confusi e nascosti; dal verificare le risultanze delle esplorazioni già abbozzate negli scavi precedenti, cercando nuovi dati, rettificando i dati convenzionali, per giungere ad una esatta conoscenza della struttura dei monumenti rispettivi attraverso alla storia delle vicende da essi subite, e rintracciando i frammenti da aggiungersi a quelli già accertati per lo studio della loro ricomposizione. Conosciutane la struttura,

[1] R. Lanciani: *The ruins and excavations of ancient Rome, preface. 1897.*

raccolto quanto sopravviveva di questo e quel materiale architettonico, tentò la congiunzione di questi e quei brani, per riavere un' idea almeno appros-

FONDAZIONI DELL'ARCO DI TIBERIO E ROSTRI DI CESARE

simativa di ciò che poteva essere in origine l'edificio stesso, facilitandone lo studio, senza compromettere la soluzione dei problemi presentanti ancora pochi dati e troppe incognite, ed approntando invece gli elementi di scoperte future.

Egli ottenne anzitutto così di liberare di nuovo le aree del Foro che erano libere originariamente, di concatenare gli avanzi in modo che non fosse più possibile rimuoverli e disperderli ancora; e, chiuso l'accesso al Foro sui ruderi del tempio dei Dioscuri, disposta una diretta discesa pel Vico Tusco, risanato l'ambiente con la chiusura della Cloaca Massima, preparato così il campo al lavoro

di riabilitazione, incominciava dal rialzare e rimettere al posto alcuni marmi della edicola delle Vestali.

Qualche settimana dopo, aveva scoperto l'ara di Cesare ed il cinerario del Sacrario di Vesta, identificato i *Rostra Vandalica*, e si accingeva a scoprire — come già aveva previsto — il *Niger Lapis*.

CORTILE NELLA CASA DELLE VESTALI E BASILICA DI MASSENZIO

D'allora fu un succedersi incessante di scoperte e di meraviglie. Vesta, Romolo e Cesare divennero come i numi tutelari della sacra impresa, che si svolse prima fra la incredulità, poi tra la diffidenza e la contraddizione, e che è ormai circondata dal più largo e caldo ed affettuoso consenso.

Come nei penetrali della casa delle Vestali si tenevano nascoste le *sacra fatalia* portate da Troja e dalle quali dipendeva la salute di Roma, nella *favissa* [1] del tempio si custodivano le ceneri del fuoco sacro, che venivano poi portate annualmente in solenne processione al clivo capitolino. Il teutono Jordan invano aveva esplorato il basamento del tempio per scoprirne la sede. Ebbene, Vesta benediceva invece le ricerche del latino, e gli concedeva la visione dei suoi misteri, quale promessa ed augurio. Il Boni scopriva infatti quella *favissa* trapezioidale nel centro del rudero, la platea circolare di fondazione, due dei recinti sacri, insieme a molti avanzi di sacrifici; sicchè, oltre al riconoscere la struttura del Sacrario e le diverse fasi della sua

[1] Fossa.

storia, l'esplorazione portava nuova luce intorno ai riti pontificali ed ai loro strumenti.

E, con Vesta, Venere progenitrice del Divo Giulio. Esplorando l'emiciclo dei *Rostra Julia,* il Boni scopriva infatti un basamento di muro a gradini, nel quale poteva riconoscersi l'ara eretta sul luogo sieme discendere sino al tramonto della gloria, in quel prolungamento dei *Rostra Vetera* che si potè identificare pei *Rostra Vandalica,* quasi una sintesi, filosofica insieme che storica, uscisse da tali ricerche, che dalla età leggendaria venivano a quel Genserico, il quale, vendicatore dei fenici, doveva,

ROSTRI FLAVII E VANDALICI

ove la salma di Cesare era stata combusta; ne definiva la struttura perimetrale, compresa la cella del podio; completava lo sterro dalla parte sottostante al pronao e, determinando il limite della facciata posteriore, rettificava le proporzioni già erroneamente attribuite alla cella.

Ma il più grande dei romani e degli uomini non sarebbe stato senza il fondatore di Roma; ed ecco e scoperte risalire alla tradizione romulea, ed in- poco dopo l'effimera vittoria dei decadenti romani, colare a fondo l'intera flotta di Roma nel porto di Cartagine.

E fu veramente la scoperta del *Niger Lapis,* avvenuta il 10 gennaio del 1899, che convalidò la posizione ancor sempre pericolante del Boni, e gli assicurò quell'autonomia da cui prese il maggior volo la sua intuitrice genialità.

Il *Niger Lapis,* posto fra il Comizio ed il Foro

indicasse secondo Festus il sepolcro di Faustolo o secondo Varrone il sepolcro di Romolo, era, comunque, il *locus funestus* che riassumeva la religione, la storia, i vanti di Roma. — Ora, determinato il grande quadrilatero irregolare contornato da travertini con le incassature pel cancello, veniva scoperto il lastricato di marmo nero, scoperti venivano i basamenti di tufo dei piedistalli reggenti niva nella pace coperto, insieme ai resti di quei sacrificii, non rimanendo ad ammaestramento e ad esempio che la vista del luogo funesto? Comunque, la mirabile scoperta confermava le narrazioni degli scrittori romani, e accreditava la fede nella base storica della tradizione.

L'iscrizione arcaica è dessa la *lex sacra*, la legge di Numa? a quale dei secoli appartiene anteriori

ARA DI CESARE

i due leoni ricordati da uno scoliaste di Orazio, il sacro cono ed il cippo con iscrizione arcaica, che è la iscrizione latina monumentale più antica sinora conosciuta.

Risaliva lo spezzamento del cono e della stele all'incendio gallico, e il monumento rimaneva quindi sepolto ed ignoto a tutte le generazioni susseguenti all'incendio, di cui parla Livio? Era il testimone della prima grande guerra civile di Roma, e del sacrificio dei Gracchi e dei tremila cittadini che colà vennero scannati, e, dopo i sacrifici espiatorii, ve-

al quarto avanti Cristo? Boni lascia che gli specialisti si accapiglino su questa interpretazione che, qualunque finirà coll'essere, non menomerà l'importanza della scoperta; e, mentre va tentando in silenzio, con le nuove ricerche, gli elementi di una esatta illustrazione, si occupa intanto della relazione corrente fra questi e gli altri monumenti del Comizio e di tutto il Foro.

Già aveva avanzato l'idea di una rettificazione del tracciato della Via Sacra; ed ecco ch'egli la dimostra sei mesi dopo, nel giugno del 1899, sco-

prendo il selciato a grandi poligoni del clivo imperiale che saliva alla Velia [1], due metri sotto l'informe pavimento medioevale di selci arrotondati dall'uso che, rifatto nel Cinquecento per l'ingresso di Carlo V, era stato modernamente sofisticato, attribuendolo poi a Massenzio: calunnia moderna, la peggiore di tutte, da aggiungersi alle antiche. seggiati, e pozzi, e granai, e oggetti dell'uso, ed avanzi architettonici, e monete, materiale prezioso per la ricostituzione, non solo dell'ambiente, ma di tutta la vita romana.

Continuando insieme ad esplorare l'area del Comizio, Boni rimetteva in luce la facciata della Curia, a cui si è sovrapposta la chiesa di Sant'Adriano,

ESTREMITÀ OCCIDENTALE DELLA VALLE DEL FORO

Questa determinazione della Via Sacra Imperiale era il necessario preludio alla scoperta di quella Republicana, la quale aveva un tracciato ben diverso. E dall'insieme delle osservazioni e delle constatazioni risultava la esatta conoscenza dei rapporti altimetrici delle varie età, dalla republicana alla Neroniana, alla Flavia, ponendo in luce e ca- asportando il terrapieno alto nove metri su cui correva il tramite elettrico; e nel Comizio stesso scopriva il lastricato medioevale di travertino, poi l'imperiale marmoreo, quello republicano a grandi lastroni squadrati, infine la massicciata republicana di tufo, determinando ventitrè stratificazioni archeologiche, sino al terreno vergine. Sicchè, col Sacrario di Vesta, col *Niger Lapis*, coi rostri, con l'ara di Cesare, con la Curia e col Comizio, aveva

[1] L'altura su cui sorge l'arco di Tito.

NIGER LAPIS

CIPPO CON ISCRIZIONE ARCAICA LATINA

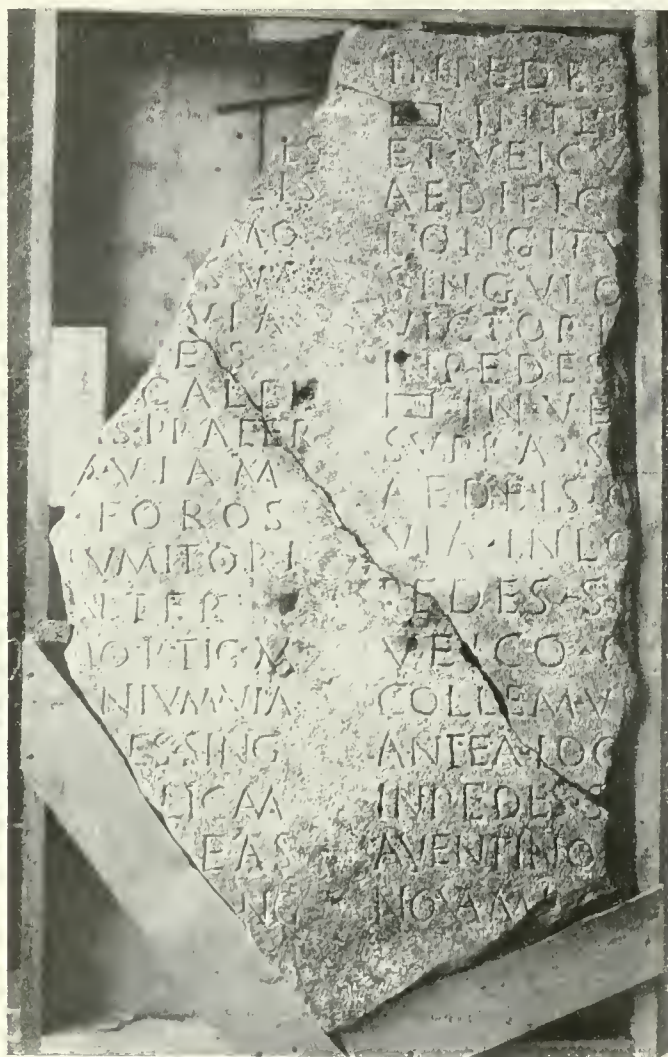
già le parole organiche della vita politica di Roma.

Nella casa delle Vestali egli leggeva intanto e documentava la ricostruzione della loro vita intima; la determinazione della Regia gli faceva scoprire il Sacrario delle *Hastae Martiae*, cioè il sismografo sacro, e il sacro granaio; e mentre la pianta marmorea, *forma Urbis*, della intera città, e poneva così a libero riscontro del nobile edificio di Vespasiano il piano della Basilica di quel Massenzio, al quale si sta rendendo finalmente giustizia nella magna eloquenza della concezione architettonica a lui restituita, come nell'amore che ei portava a Roma in persona del figlio, da lui votato alla

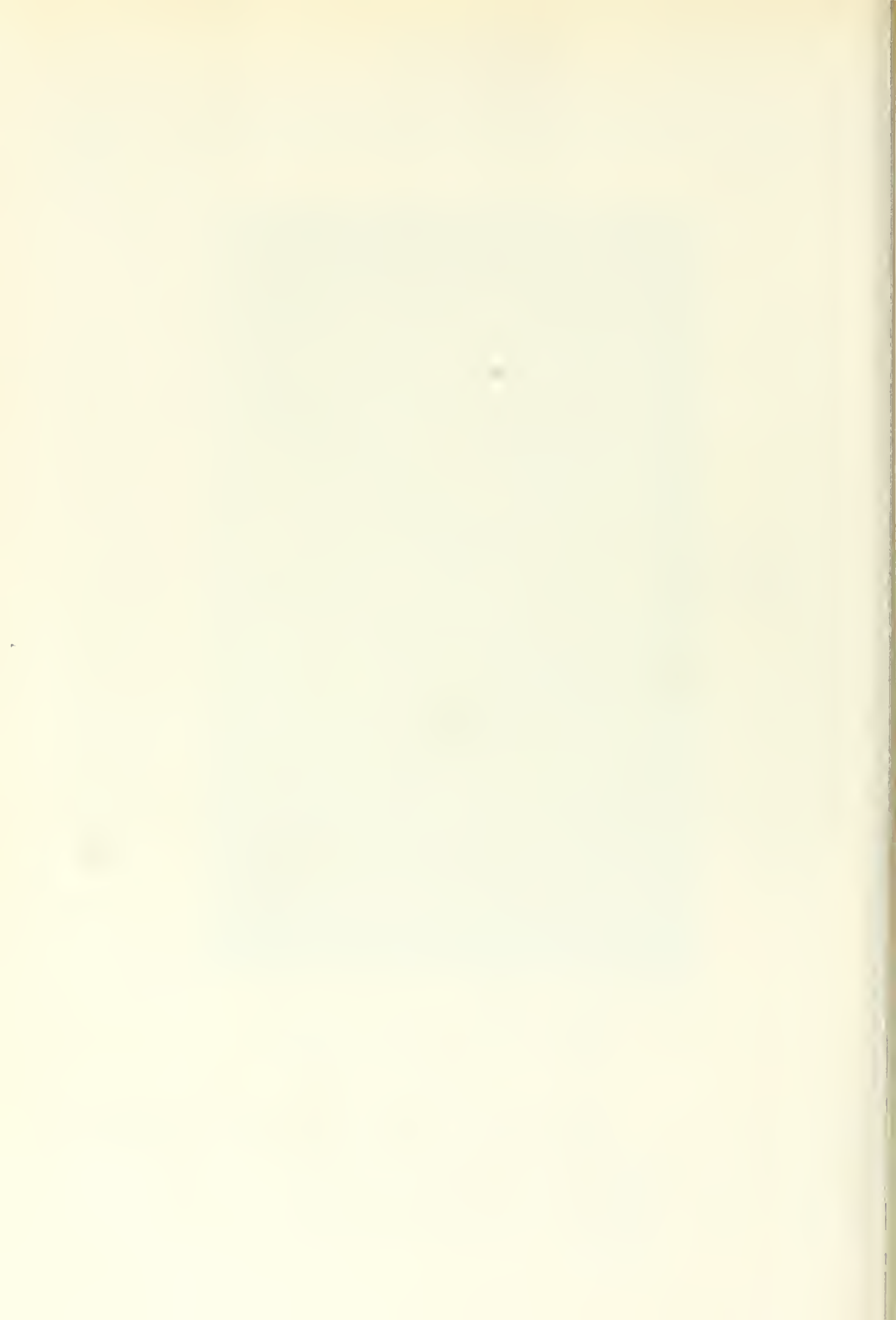
AREA DEL COMIZIO E FACCIATA DELLA CURIA RIDOTTA A CHIESA DI SANT'ADRIANO

rettificava lo stato civile della Cloaca Massima, scoprendo quelle precedenti che la portavano dall'età dei Tarquinii all'Augustea, si volgeva insieme alla Basilica Emilia, e al tempio di Antonino e Faustina. Della prima scopriva tutto il lato prospicente la Via Sacra Republicana, col portico, le taverne e l'aula a tre navate, gli avanzi del portico di Teodorico, il fortilizio medioevale; e ridonava al secondo la maestà delle linee ricondotte al piano originario. Si volgeva al *Templum Sacrae Urbis,* ne rendeva visibile la facciata, su cui stava affissa memoria di Romolo, ed il cui *Heroon* ricomincia ora a brillare nella eleganza delle sue linee.

Così, passo a passo, tutte le epoche, tutte le figure, tutte le significazioni venivano determinandosi dinnanzi alla mente libera da qualsiasi pregiudizio spirituale, da qualsiasi preconcetto scientifico, da qualsiasi parzialità. A tutto che il meritasse, Boni portava rispetto, dal chiostro di Santa Francesca Romana — che, ricondotto alla sua primitiva armonia quattrocentesca, sarà la degna sede di uno fra i musei del Foro — alla Basilica Palatina, che riappa-

riva nella forma di Santa Maria Antiqua sotto le demolizioni di Santa Maria Liberatrice: l'uno e l'altra, sintesi dei due momenti più significanti del cristianesimo. Nel chiostro di Santa Francesca Romana è infatti la purità della fede inspiratrice della bellezza, quando, già liberata dal fanatismo del recente trionfo, ancora non era caduta nelle superfetazioni del convenzionalismo; in S. Maria Antiqua, eretta da Teodorico o da Giustiniano sull'atrio e la Basilica del Palatino, abbiamo di quel fanatismo la prova, ed insieme l' ingenuo pronunziarsi dell' arte nuova e della nuova anima. Succeduta ai Palazzi Imperiali,

ISCRIZIONE REPUBLICANA: CONTRATTO ADDIZIONALE PER LAVORI STRADALI TROVATO NELL'AREA DEL COMIZIO

i quali, scendendo dal Palatino, erano venuti ad invadere quel Foro, le cui funzioni più non erano che una vana parvenza, essa era insieme l'anello di congiunzione fra la sede dei due regimi, come della Valle e del Colle. Oggi, ricondotta alla prima edizione, come ha consentito la materiale

PIANTA DEGLI SCAVI DEL FORO ROMANO A TUTTO APRILE 1902

congiunzione del Foro al Palatino, ridonando a tutto l'ambiente la maestà dell'effetto prospettico, prima interrotto e coperto, così, coi diversi strati delle sue pitture dal sesto all'ottavo secolo, ha fornito la prova di quella continuità della scuola pittorica romana, la di cui rifioritura l'affresco di

SCALEA DELLA BASILICA EMILIA CON AVANZO DEL PORTICO DI TEODORICO

Pietro Cavallini in Santa Cecilia di Trastevere doveva dimostrare indipendente dall'influsso di Giotto.

L'isolamento e la consolidazione dei ruderi del tempio di Castore e Polluce, la determinazione delle sue linee lungo quel *Vicus Tuscus* — il cui sterro condurrà dal Foro al Circo, liberando il piede del Palatino -- servivano intanto di veicolo a quella meravigliosa esplorazione del Sacrario di Juturna, che ci dava la raffigurazione dell'altra grande Dea Madre, e completava — con la scoperta del Sacrario di Vesta — l'imagine religiosa di Roma antica. Il fuoco e l'acqua erano i due simboli su cui si fondava la civiltà classica di Roma; il 21 aprile, giorno sacro al Natale dell'Urbe ed alla fecondazione degli animali, le vestali distribuivano le ceneri dei sacri vitelli, e con quelle ceneri i pastori purificavano sè e le greggie, e si tuffavano nell'acqua sorgiva, e saltavano cumuli di fieno acceso. Or, come al fuoco di Vesta — fuoco domestico e religioso, focolare tipico dello Stato — rispondeva il fuoco di Vulcano, fuoco dei metalli, così alla scoperta dei Sacrari delle due Dee rispondeva quella della rupe del Volcanale, tagliata a guisa d'ara, monumento il più venerando di Roma, perchè ricorda, insieme alla religione primitiva, la primitiva forma di costituzione politica. Là si riuniva, infatti, nell'età

romulea il Senato, là convennero romani e sabini per la conclusione della pace, là si annullava il trattato delle Forche Caudine. E là sorgeva quel fico ruminale, l'albero della libertà del popolo romano, che ora, quasi auspicio di nuove fortune, spontaneamente ha rigermogliato.

E poichè il passato sembra non avere — come vano dato, tuttavia, risultati sì imperfetti ed il più spesso cervellotici; come ha potuto in sì breve tempo, con mezzi derisorii e con autorità che gli andava solo poco a poco derivando dal successo, attraverso ai pregiudizi ed alle gelosie, riuscire ad investigare, con effetto sì insperato e trionfale, oltre a venti secoli della vita di Roma?

TEMPIO D'ANTONINO E FAUSTINA SULLA NECROPOLI PALATINA ARCAICA, E SCAVO DELLA BASILICA EMILIA

non ha l'avvenire — confine, ecco che il 2 aprile di quest'anno, procedendo nella riabilitazione del tempio di Antonino e Faustina, veniva scoperta la prima necropoli italica a cremazione, troncata dai fondamenti del solenne edificio, ricca di un'olla cineraria, di vasi votivi, di ossa cremate, e congenere alle necropoli dei colli albani.

Or, come ha potuto Giacomo Boni, dopo tante ricerche altrui, confortate spesso da una innegabilmente vasta e profonda coltura teoretica, e che avevano dato, tuttavia, risultati sì imperfetti ed il più spesso cervellotici;

Egli stesso ce lo ha in parte spiegato in una sua illustrazione del *metodo* negli scavi archeologici. Questo metodo era natura in lui, e lo provava quando, poco più che ventenne, riusciva in Venezia a dimostrare la verità circa ai fondamenti del campanile di San Marco, intorno a cui si polemizzava da eruditi veneziani; esso si potrebbe riassumere: nell'*esperimento* sostituito alla *discussione*, nel *fatto* sostituito alla *parola*.

Per riconoscere la parte sepolta o i fondamenti

di antichi ruderi, Boni si affida alla esplorazione stratigrafica, con piccole sezioni laterali. Se nel procedere dello scavo incontra altri ruderi, continua l'esplorazione in senso orizzontale, sino a trovarne il limite; ricomincia allora la discesa sino al terreno vergine. La sezioni gli giovano a determinare esattamente il numero e la qualità degli strati da esplorare, i caratteri dei materiali componenti i varii strati, conoscenza che forma la più sicura base di consiglio e di deduzione, quando lo scavo deve poi svilupparsi su larga scala. Strato per strato, egli esaurisce interamente l'esplorazione, allontanando dall'orlo dello scavo la terra smossa, i frammenti che potrebbero ingenerare confusione, e non passando allo strato inferiore senza averne prima raschiata o lavata la superficie. Di ogni strato scompone le zolle, separa i materiali caratteristici, li vaglia, li classifica, con tutte le indicazioni topografiche ed altimetriche, formando così, man mano, una biblioteca ed una bibliografia ben più esatta e sicura di qualunque altra che sia diretta opera dell'induzione intellettuale dell'uomo, e controllando l'insieme di tutti gli elementi con un blocco complessivo, che dà la figura dello strato: pagine, cioè, parole, lettere, e insieme volume completo.

FORTILIZIO MEDIOEVALE SULL'AREA DELLA BASILICA EMILIA

Alternando, abbinando le esplorazioni per strati orizzontali alle sezioni verticali, compiute con cura sì religiosa, egli riesce ad ottenere anzitutto l'assoluta fedeltà teoretica e pratica; pratica che egli completa quando, dovendo scomporre, ad esempio, parte di questo o quel lastricato, ne fa numerare i pezzi, disegnandoli prima nella planimetria del

luogo e nella sezione altimetrica, fotografandoli quasi a piombo, prendendo vedute prospettiche dell'insieme, e procedendo persino all' esame chimico del letto di posa.

Scendendo nella profondità dei varii strati, egli ha così riconosciuto e scoperto una quantità enorme di materiali d'ogni genere appartenenti alle varie epoche, ha fatto tornare in luce, oltre ai succedentisi livelli del Foro, le origini dei varii edifici susseguentemente sovrapposti in queste e quelle delle sue parti, dando così ragione della enorme quantità loro che ha potuto essere compresa dalla storia e dalla tradizione in uno spazio relativamente sì limitato; e ha posto, insieme, in luce le testimonianze delle razze e dei costumi delle varie epoche, dalle fosse rituali dei primi tempi alle gallerie sotterranee costruite da Cesare pei ludi e al relativo armamentario, dalle carceri alle cisterne, dai pozzi d'acqua ai granai. E si sa come i pozzi abbandonati e interrati sieno come plichi suggellati, il valore del cui contenuto può non avere confine.

Ma anzitutto l'analisi stratigrafica ha fornito al Boni il modo di separare gli elementi tradizionali dagli elementi storici, di classificare questi a seconda delle loro età ed in rapporto agli altri documenti, di vagliare e controllare la coltura e l'erudizione, di spingere le ricerche sino al punto da renderle esaurienti, evitando l'errore delle esplorazioni anteriori di giungere spesso sino a pochi centimetri dalla verità, per trarre da dati incompleti, quindi inesatti, deduzioni volontarie in contraddizione col fatto.

REGIA, COL SACRARIO DELLE « HASTAE MARTIAE » E TEMPIO DI ANTONINO E FAUSTINA

La esplorazione completa e la classificazione hanno condotto alla eliminazione degli elementi promiscui, — come Boni dice — *archeonomia;* il che equivarrebbe, nello studio della terra e della storia, a

VIA SACRA: ESPLORAZIONE DEL CASEGGIATO FRA L'« HEROON » DI ROMOLO E IL TEMPIO DI ANTONINO. CARCERI

al controllo delle ipotesi provvisorie, ad evitare i giudizi affrettati che alterano con selezione artificiosa il linguaggio sintetico degli elementi analitici; hanno condotto infine l'*archeologia* a divenire quel che fu nello studio del cielo il passaggio dall'*astrologia* all'*astronomia*.

Ora, è facile imaginare la somma enorme di lavoro che tutto questo ha richiesto e richiede; la

forza, la fibra, ed ancor più l'abnegazione. Abnegazione ch'egli stesso deve riconoscere di possedere, e di due specie: quella fisica, per cui non si arretra dinnanzi alle fatiche, ai pericoli del lavoro sotterraneo, subacqueo, nei pozzi, nelle cloache; quella morale, che « ammaestra a non dimenticare quanto dobbiamo alle ricerche altrui, a non trarre la somma di cifre ancora ignorate, a tollerare se non tutti comprendono la ragione e la portata delle indagini incipienti ».

CHIOSTRO DI S. FRANCESCA ROMANA (S. MARIA NOVA) ERETTO SUL PRONAO DEL TEMPIO DI VENERE E ROMA

Or, quali sono le *parole* uscite da tutto ciò? qual'è, infine, quella che potrebbe dirsi brevemente la *morale degli scavi?* quali i capisaldi che possono sintetizzare, rappresentare l'opera meravigliosa?

Il libro in cui ciò sarà reso e dimostrato costituirà uno dei maggiori tesori della letteratura scien-

tifica nazionale, universale. Intanto, può dirsi che:

quanto ad epoche ed a razze, l'età romulea, quella a cui appartiene la tomba a cremazione trovata nel Foro, ha avuto una durata di parecchi secoli, a giudicare dagli strati umani che continuano a grande profondità sotto la tomba stessa; che quindi

INGRESSO ORIENTALE ALLA REGIA, E TEMPIO DEI DIOSCURI

bisogna fare risalire al secondo millennio a. C. la prima origine di Roma, la *città del fiume;* che poi, tutto il primitivo rituale romano essendo ariano, doveva essere quello della cremazione il rito funebre seguito dai primi colonizzatori nordici, bianchi e flavi, i quali hanno dato il nome all'Italia centrale e settentrionale, e costituirono la casta patrizia, mentre la plebe indigena continuava a seguire il rito della inumazione, persino nelle pareti domestiche; rito che proseguì nei primi cristiani usciti dalle catacombe, e da essi applicato, quasi a vendetta, persino nelle mura dei palazzi imperiali e della Curia. E l'esame antropologico dei crani collega le due epoche nella stessa stirpe;

quanto a costumi e ad eventi, l'età romulea, che preparava il consorzio civile romano, è rappresentata dalla necropoli e dall'ara di Vulcano, che inaugurava la civiltà dei metalli; la legislazione religiosa del periodo di Numa è rappresentata dai Sacraria Regia, con Vesta e Juturna; la legislazione sociale è rappresentata dalla Curia (risalente a re Ostilio), che divenne il focolare del pensiero politico; Roma adulta republicana è rappresentata dai Rostri, tribunato della plebe, posto di fronte alla Curia per vigilare e moderare l'azione dei patrizi; ricchezza, dominio, fioritura civile, sono

CLIVO DELLA SACRA VIA

ARCO DI TITO AL PIANO MEDIOEVALE

rappresentati da basiliche e templi sino alle guerre civili, alla corruzione. Sono, cioè, quattordici secoli di evoluzione storica, a cui corrisposero in minor suono i quattordici secoli della evoluzione storica di Venezia;

quanto a figure, tutte le più significanti, da Romolo a Cesare, da Cesare a Massenzio, proclamato grande dalla basilica a lui rivendicata contro i panegiristi costantiniani, e nel quale era, malgrado i difetti e le colpe dell'uomo, lo spirito della romanità, ch'egli esprimeva anche nel tempio di Venere e Roma da lui riedificato;

quanto all'arte, si va dai primi tentativi di dare una forma piacente ai rozzi prodotti dell'industria, ai vasi sacri conservati pel rito nel culto di Vesta; dai fittili primitivi alle importazioni dell'arte greca, della Magna Grecia, di Etruria; dagli avanzi dei primi manufatti di tufo alle decorazioni marmoree dell'età aurea, alla trasformazione edilizia augustea, alle finezze della Basilica Emilia; i cui fregi, le cui foglie sono la suprema meta raggiunta dall'arte della decorazione in Roma; si va al tempio dei Dioscuri, che segna l'apogeo dell'architettura romana; ai Flavi, che segnano il culmine delle costruzioni a grandiose volte, combinate con ornati squisiti per delicatissimo intaglio; al tempio di Faustina dell'età Antoniniana, che fa seguito all'Adrianea, grandiosamente accademica; alla susseguente stanchezza, all'affastellamento, a quello che si potrebbe chiamare il periodo barocco dell'arte classica, scendente da Severo a Costantino, attraverso alla parentesi di Massenzio. Si va poi ai deboli tentativi di ricostruzione del tempo di Teodorico; si va dagli stucchi e dagli intonachi prischi alle pitture dei Bassi Tempi e alle Medioevali di Santa Maria Antiqua, sino alla purezza architettonica del quattrocento, ed alla petulante obesità del seicento, alla sciocca inanità del settecento.

PIANTA DEL SACRARIO DI JUTURNA FOTOGRAFATA DAL PALLONE

Tutte le trasformazioni subite dal luogo sacro si schierano così dinnanzi allo sguardo ed alla mente. Nell'età primitiva, la Valle è pantanosa, una linea asciutta tra il Palatino e la rocca Capitolina diventa la Via Sacra, la quale rasenta il Comizio, luogo soleggiato di convegno. La rupe del Volcanale serve alle adunanze del Senato, e se ne hanno i capisaldi topografici nei gradini della Curia pri-

mitiva e nell'ara di Vulcano. Cesare cangia l'orientamento republicano del Foro, ed il suo *Heroon*, i rostri, le basiliche, danno al Foro stesso impronta imperiale, sino a che l'età costantiniana inaugura le demolizioni. Teodosio, abolendo gli ultimi resti del culto pagano, quando l'antico patriziato — uscito dagli invasori primitivi — è già torno al Foro: Santa Maria in Canaparia sulla Basilica Giulia, i Santi Sergio e Bacco sul Volcanale, S. Adriano sulla Curia, S. Lorenzo nel tempio di Faustina, i Santi Cosma e Damiano nel *Templum Sacrae Urbis* di Vespasiano, S. Maria Nova nel tempio di Venere e Roma. Il Cinquecento fa rovistare il Foro per trarne materiale da costruzione,

SACRARIO DI JUTURNA: SORGENTE ED ARA DEI DIOSCURI

spento o trasformato, sostituito dalle adozioni, fa le vendette della razza originaria, la quale, attraverso al fanatismo del *Christus imperat*, si afferma prima con le nuove idealità del culto cristiano in Santa Maria Antiqua, la quale finisce anch'essa coll'essere sepolta sotto i massi franati del Palatino; sinchè persino il nome degli antichi ruderi va dimenticato, e la Valle del Foro torna ad impantanarsi come nelle età primitive, quando il muggito dei buoi dava il nome di porta Mugonia all'ingresso orientale del Palatino. Poco a poco le chiese cristiane e cattoliche si vanno serrando inavanzi architettonici, statue, iscrizioni; ma l'Umanesimo gl'insegna l'imitazione piuttosto che il rispetto del classicismo. L'età napoleonica ha l'idea di esumare il Foro romano insieme ai Fori imperiali, e un Papa, Pio VII, incomincia l'opera, che finalmente l'età moderna doveva riprendere con più esatta coscienza, studiando pagina a pagina il libro immortale nelle sue stratificazioni, per arrivare alle origini.

Ma il metodo stratigrafico, lo studio scrupoloso, e la vasta conoscenza del mondo classico, bene avrebbero potuto produrre con l'opera di Giacomo Boni

effetti più sicuri e più esatti di quelli degli archeologi di professione che l'avevano preceduto, senza ridarci piena ed intera la visione della vita, se egli non fosse stato da Natura costituito per modo da essere, fatalmente, dedicato a quest'opera con la sua fede, col suo entusiasmo, con la sua ingenua sincerità, e insieme con l'acutezza e la profondità di una mente capace di comprendere lo svolgersi dei fenomeni in tutte le loro espressioni, dal principio alla fine. Ora è avvenuto con lui e per lui quello che già avvenne nelle scienze naturali con Paolo Gorini.

ARA DEI DIOSCURI: CASTORE E POLLUCE

ARA DEI DIOSCURI: GIOVE

Gorini si scusava umilmente presso i geologi di avere scoperto a caso ciò che egli non cercava, inteso ad altre ricerche, senza nessun preconcetto avverso alle teorie sino a lui accettate, senza nessuna intenzione di recare onta a quelle teorie ed ai loro seguaci; egli non si professava dunque da principio neppure geologo. Eppure, a mezzo della geologia sperimentale, da lui creata, scopriva e dimostrava la vita minerale, scopriva e dimostrava la relazione intima di questa con la vita vegetale ed animale ed umana, l'unità cioè della forza fisica; dimostrava che la vita è lo stato naturale dell'Universo, persino in quella delle sue forme che noi diciamo la morte; saliva quindi dalla fisiologia alla psicologia, dalla psicologia alla sociologia; e, dopo averci dato la filosofia della esistenza, ci dava la filosofia della società, dimostrando la missione naturale del bene, la inevitabilità del suo trionfo sul

male, ed apriva la via « a confondere insieme le sensazioni di tutti, come se tutti fossero membri di un corpo solo » come voleva San Paolo.

Nello stesso processo intimo per cui sono passati, i due Veggenti si assomigliano, e quel che Gorini spiegava di sè stesso nell'atto di iniziare e di svolgere le sue scoperte, risponde a ciò che di sè stesso scriveva Giacomo Boni, in una sua lettera a quel Ruskin ch'ebbe tanta parte nella formazione e nell'indirizzo dell'anima sua:

ARA DEI DIOSCURI: LEDA

ARA DEI DIOSCURI: DIANA LUCIFERA

« Vivendo nel Foro, sentii nascere in me l'intimità con le pietre, che a prima vista paiono mute ed indifferenti.... e, mosso da una forza che prima non avevo, mi misi in cammino.... ».

Le idee della verità gli vengono aspettando nel Foro il levar del sole, i cui primi raggi colpiscono i ruderi, idee accompagnate da una speciale irrequietudine psicologica, e insieme da una chiarezza assoluta di vista e di memoria; gli vengono svegliandosi di notte, per controllarle all'alba con l'esperimento; gli vengono alla vista di un pezzo di travertino; una eccitazione intensa lo possiede mentre dirige gli scavatori, e, ottenuta la scoperta, ritorna immediatamente allo stato di calma, e lo invade quasi un senso d'indifferenza.

Ma le febbri ch'egli accende in sè stesso permangono intorno a lui; e, come quell'atteggiamento psicologico spiega l'impressione d'illuminato che egli desta a tutta prima, e la fiamma dello sguardo, e il fluido magnetico, così da tuttociò è surta tutta

una schiera di collaboratori, che va dagli sterratori più umili sino a quei più indifferenti fra gli uomini alle cose dell'intelletto che furono il più spesso sin qui i nostri rappresentanti politici. Egli compone e cresce intorno a sè una legione di elementi manuali ed intellettuali, convinti anch'essi, religiosi, entusiasti, producendo ei pure il fenomeno che Luca Beltrami riesce ad ottenere in un ambiente anche più scettico e più prosaico, in quella Milano

FRAMMENTI DEL GRUPPO DEI DIOSCURI

che per lui vede salvato e riabilitato e restaurato con la spontaneità delle offerte private il Castello Sforzesco, del quale può ben dirsi che è per la capitale lombarda quel che è il Foro per la capitale del mondo.

Ed egli — al pari di Luca Beltrami — è capace di guidare, di controllare i proprii entusiasmi, perchè è un dotto ed un filosofo insieme che un apostolo:

Le tenebre che il tempo addensa sulle memorie del passato diventano più fitte ed impenetrabili per chi presume di rischiararle di un tratto col lume artificiale del proprio sapere; vede dinnanzi a sè fantasmi immaginarii e li prende per realtà; si sente allettato dalla facilità di generalizzare osservazioni parziali basate talvolta sopra definizioni erronee, e va allontanandosi sempre più dal raziocinio o si smarrisce. Mentre chi si occupa di uno studio con intensità, e si accosta umilmente all'ignoto cercando la verità, non la conferma di preconcetti, vive poco a poco nell'ambiente sconosciuto, si avvezza alla penombra, intravvede, distingue, tocca con mano, non si stanca di raccogliere dati pratici ed elementi di critica; ne nutrisce il proprio cervello, che li elabora da sè e gli offre, forse istintivamente, già risoluto un problema, o gli indica dove compiere una esplorazione decisiva per risolverlo.

Queste son sue parole; ed è in esse la garanzia dell'opera sua, è la rivelazione del secreto per cui l'antichità romana, dopo avere per tanto tempo taciuto con altri, ha fatto con lui quel che fanno le persone serie, le quali rispondono apertamente soltanto a chi le interroga con sincerità, con serietà, con simpatia.

Ma un alito di poesia spirituale e sentimentale anima ed abbellisce, come la sua vita intima, tutto lo svolgersi del suo ragionamento e dell'azione sua;

e, come la sua casa modesta è cara alle piante, agli animali, agli umili, di cui egli ha fatto la sua famiglia; come le sue consuetudini materiali sono lo specchio dei suoi abiti morali, così egli ha sentito il grande afflato della Natura in quel sacrario delle umane vicende; ed insieme all'idea degli scavi sorgeva in lui quella della flora dei monumenti.

Oggi, lungo il percorso della Via Sacra, nell'intorno al fonte sacro di Juturna, e tutto un cinto di verzura, di fiori e di frutta sta per ridestarsi alla vita nel solenne, non più morto silenzio del Foro.

Nè mai più intima e forte e squisita armonia vi sarà stata fra la inspirazione del Vate e quella dello scienziato, come fra la concezione, fra l'opera di questo apostolo erudito e sereno, e quella del Poeta massimo dell'Italia, di Roma.

SARCOFAGO CLASSICO TROVATO NEL SACRARIO DI JUTURNA, USATO NEL MEDIO EVO IN QUEL CIMITERO CRISTIANO

l'*Heroon* di Cesare, lauri e mirti crescono vicini, fondendo le loro tenui fragranze, amate da Virgilio; cipressi e loti sono piantati sul Volcanale, oleandri alla Regia; rose e gelsomini allacciano la casa delle Vestali; il melograno cresce nel terrapieno della Basilica Emilia; ciuffi di ginestre profumano l'area del Comizio; migliaia di iris in fiore mettono la mite nota dell'ametista sul clivo capitolino e sul tempio di Saturno, mentre i gialli penduli grappoli del ritrovato citiso sono dedicati al *Templum Sacrae Urbis;* olivi e mandorli ripopolano le falde del Palatino; il molle capelvenere cresce indisturbato in-

Così, invero, canta Carducci:

« Te redimito di fior purpurei
april te vide su 'l colle emergere
da 'l solco di Romolo torva
riguardante su i selvaggi piani:

te dopo tanta forza di secoli
aprile irraggia, sublime, massima,
e il sole e l'Italia saluta
te, Flora di nostra gente, o Roma.

. . . .

questa del Foro tua solitudine
ogni rumore vince, ogni gloria

. . . .

S. MARIA ANTIQUA: NAVE OCCUPANTE LO SPAZIO DELL' « IMPLUVIUM » DEI PALAZZI IMPERIALI (CALIGOLA-DOMIZIANO)

Salve, dea Roma! Chi disconósceti
cerchiato ha il senno di fredda tenebra,

. . . .

Salve, dea Roma! Chinato a i ruderi
del Fòro, io seguo con dolci lagrime
e adoro i tuoi sparsi vestigi,
patria, diva, santa genitrice.

Son cittadino per te d'Italia,
per te poeta, madre de i popoli,
che desti il tuo spirito al mondo,
che Italia improntasti di tua gloria.

Ecco, a te questa, che tu di libere
genti facesti nome uno, Italia,
ritorna, e s'abbraccia al tuo petto,
affissa ne' tuoi d'aquila occhi.

E tu dal colle fatal pe 'l tacito
Fòro le braccia porgi marmoree,
a la figlia liberatrice
additando le colonne e gli archi:

gli archi che i nuovi trïonfi aspettano... »

E che verranno?

« . . . . . e cantici
di gloria, di gloria, di gloria
correran per l'infinito azzurro ....?

Roma, aprile-maggio 1902.

PRIMO LEVI, l'*Italico.*

S. MARIA ANTIQUA: CAPPELLA DI PAPA ZACCARIA

I TRASPORTI AEREI MODERNI

E L'APPLICAZIONE DELL'ELETTRICITÀ.

UN trasporto aereo non è più ormai oggetto di curiosità; l'impiego sempre più frequente ed esteso di tale sistema di trasporto, lo ha reso troppo famigliare a tutti. Ma i perfezionamenti notevolissimi che vi si andarono introducendo in questi ultimi anni e la sua adattabilità ad applicazioni nuove e svariate, meritano non solo lo studio dei tecnici, ma anche l'attenzione del pubblico. Il progresso nella fabbricazione dei cavi d'acciaio e sopratutto l'applicazione dell'elettricità, hanno portato una rivoluzione in quei semplici, primitivi congegni che nei paesi di montagna servivano alla discesa del legname dalle foreste o del minerale dalle miniere. Se ne trovò conveniente l'impiego anche in paesi non montuosi, dovunque si tratti di trasportare in modo rapido ed economico ingenti quantità di materiali di poco valore. Linee brevissime allacciano uno stabilimento industriale ad una stazione ferroviaria o ad uno scalo di navigazione, o servono anche soltanto a collegare tra loro le diverse parti di un medesimo stabilimento, sostituendo con maggior capacità di trasporto e minor ingombro i soliti binari Decauville. D'altra parte si hanno linee funicolari aeree molto estese o con grandi portate, altre mobili che si spostano col progredire del lavoro, particolarmente adatte per accelerare le grandi costruzioni, i movimenti di terra e così via.

Oltre al risparmio nei lavori di adattamento del terreno e di soprastruttura e segnatamente nei manufatti, una linea aerea presenta rispetto ad una linea terrestre il vantaggio che i punti di carico e scarico possono essere raggiunti direttamente, evitando i trasbordi del materiale da trasportare. Nelle località montuose e principalmente nelle regioni delle miniere e delle cave, una funicolare aerea è il solo mezzo pratico per utilizzare nei trasporti altra forza

1. PASSERELLA DI PROTEZIONE SOPRA UNA STRADA CARREGGIABILE.

che l'animale. Ma anche in paesi di collina, una linea di questo genere può seguire un tracciato diretto, sormontando elevazioni, attraversando vallate, burroni, corsi d'acqua, altre vie, mentre per una linea ordinaria si dovrebbe allungare il percorso per evitare gli ostacoli, oppure il costo delle opere d'arte e le difficoltà per l'attraversamento d'altre linee potrebbero elevare eccessivamente il costo riguardo al traffico presumibile. Le illustrazioni che prendiamo da una reputata rivista nordamericana offrono alcuni esempi dei provvedimenti adottati per attraversare con linee aeree strade ordinarie e ferrovie. Talvolta basta una semplice rete di protezione contro l'eventuale caduta delle funi (fig. 2), in altri casi si costruisce una leggera passerella (fig. 1), mentre per sovrapassare ferrovie importanti si richiedono dei ponti di protezione a struttura reticolare, talvolta provvisti anche di rivestimento (in lamiera) del fondo e delle pareti per una certa altezza (fig. 3): quest'ultima precauzione peraltro è adottata solo eccezionalmente.

Nella fig. 4 è illustrata una linea di montagna che si distingue per l'ampiezza delle tratte isolate tra due appoggi consecutivi, fino di 1100 m., ciò che si può ottenere solo colle funi d'acciaio che ora si impiegano, la robustezza delle quali permette il trasporto di singoli carichi assai rilevanti, persino di una tonnellata.

2. ELEVATORE E TRASPORTATORE AEREO CON RETE DI PROTEZIONE SOPRA UNA LINEA FERROVIARIA.

Il sistema di trasporto aereo ebbe dapprima una diffusione meno rapida e più contrastata di quanto si potrebbe supporre in vista degli indiscutibili vantaggi che presenta. Da una parte trovò ostacoli nell'attraversamento delle proprietà private ed a questo proposito sarebbe necessario che venissero disciplinate per legge le norme riguardanti il passaggio, in modo da tener conto dei diritti preesistenti, senza frapporre inciampi ad un fattore di progresso economico; già qualche cosa si è fatto in alcuni Stati dell'Unione Nordamericana.

Un'altra ragione per la quale i trasporti aerei si diffusero meno rapidamente è a ricercarsi nella difficoltà presentata dai cambiamenti di direzione della linea, richiedendosi l'impianto di stazioni di rinvio con un personale che attenda a far passare

i carichi senza inconvenienti pel tratto ricurvo della fune portante.

Questa difficoltà spinse ad escogitare delle disposizioni per le quali i carichi possano percorrere le curve senza che si debba staccarli dalla fune di trazione. Una di queste disposizioni è illustrata dalla fig. 5, che rappresenta un portacarichi. Il vagoncino, la cassa od altra forma di recipiente che deve contenere il materiale da trasportarsi, è sospeso ad un carrello che scorre sulla fune portante ed è aggrappato alla fune di trazione con una presa speciale, all'incirca a mezza via tra il carrello ed scambio, ed i carrelli possono essere caricati nel luogo che si desidera, uno speciale apparecchio permettendo di liberare la fune di trazione mentre si stanno caricando. Dopo aver passata la stazione d'angolo, i carrelli salgono tosto un piano inclinato del 40 $^0/_0$ fino ad un ponte di 20 m. che sorpassa alcuni binari di ferrovia. L'impianto funziona da tempo in modo affatto soddisfacente, e pare indichi la soluzione pratica del problema di far passare automaticamente i carrelli per le curve, rendendo così più largo il campo d'applicazione dei trasporti aerei.

3. PONTE DI PROTEZIONE PER LINEA AEREA ATTRAVERSANTE UNA LINEA FERROVIARIA.

il recipiente. In una curva la fune di trazione deve pur essa esser guidata da carrucole di rinvio; se le prese non abbandonassero in quel punto la fune di trazione, urterebbero, nella parte convessa della curva, i lati delle carrucole. L'inconveniente può essere evitato, come si vede nella fig. 6, che mostra un carrello usato in un trasporto aereo di canape imballata da un magazzeno ad una manifattura di cordami; la fune di trazione corre superiormente alle funi di guida. Si è ottenuto così di far eseguire alla linea un cambiamento di direzione ad angolo retto intorno all'estremità del magazzeno, senza che i portacarichi debbano staccarsi. Nella fig. 7 è rappresentata la struttura in ferro che costituisce la linea in quel punto. Lungo il magazzeno per una estensione di 150 m. sonvi rotaie di

Questa disposizione per altro, in cui la fune di trazione corre al disopra della fune portante, è applicabile entro certi limiti. In linee di montagna, dove la tensione della fune di trazione è assai rilevante per vincere pendenze molto ripide, si avrebbe il pericolo che il portacarichi venisse lanciato fuori della fune portante o quanto meno venisse a disporsi in una posizione obliqua per modo da urtare contro le armature di sostegno della linea.

Un altro ostacolo ad una larga diffusione dell'uso dei trasporti aerei si ha nel fatto che si trattava quasi esclusivamente del tipo così detto *inglese* o ad una sola fune colla duplice funzione di portare i carichi e di farli procedere. Osservando una tratta di linea di questo tipo, noi vedremo bensì due funi che camminano in senso opposto trascinando con

sè l'una i carichi, l'altra i recipienti vuoti di ritorno, ma non sono che i due rami di una stessa fune *continua*, avvolta su puleggie o volani all'estremità ed alla quale sono agganciati i portacarichi.

Quando il materiale deve discendere da un punto più elevato, basta in molti casi il peso dei carichi che si trovano sul ramo discendente per far risalire

4. LINEA PER TRASPORTI AEREI NEI PIRENEI, CON TRATTE DI 1100 METRI PER CARICHI DI MEZZA TONNELLATA.

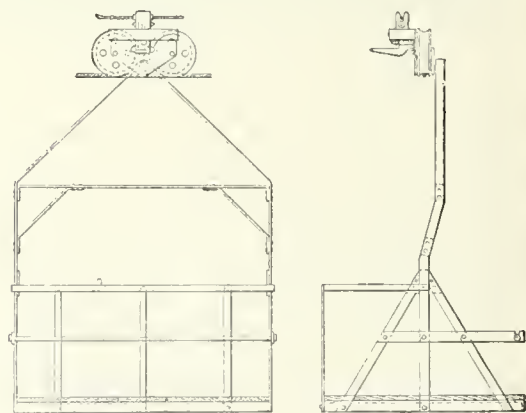
col ramo ascendente i recipienti vuoti e talora si ha persino un eccesso di forza disponibile; è facile capire come ciò dipenda dalle circostanze speciali della linea. Quando invece il trasporto si eseguisce in piano od i materiali devono essere innalzati, occorre che una forza motrice esterna imprima il movimento alla fune per mezzo della puleggia di una delle stazioni, generalmente la più elevata.

Questo tipo si raccomanda per il costo limitato e può essere opportunamente impiegato quando i carichi non oltrepassino di molto un quintale di peso. Ma pei trasporti di maggior importanza bisogna ricorrere ad un tipo meno semplice e più sicuro, nel quale i carichi sono sostenuti da una robusta fune, generalmente un *cavo d'acciaio*, mentre altra fune metallica più sottile serve solo alla trazione. Le funi o gomene portanti sono due, fisse ad un'estremità e caricate all'altra mediante contrappesi per tenerle ben tese, e tra le due stazioni terminali sono sostenute col mezzo di rulli da appositi cavalletti; l'una serve per l'andata, l'altra pel ritorno. Con questo sistema si possono trasportare singoli carichi anche di una tonnellata e per il rapido succedersi dei carichi si arriva a quelle elevate capacità di trasporto che costituiscono una delle caratteristiche ed uno dei vantaggi più rilevanti delle linee aeree moderne.

5. SISTEMA ORDINARIO DI SOSPENSIONE SU DI UNA LINEA A DOPPIA FUNE.

Nelle linee a fune semplice continua è preferibile per la sicurezza in molti casi, specialmente ove si abbiano forti pendenze, che i portacarichi siano agganciati alla fune in modo stabile, permanente; è evidente che da ciò deriva la necessità di poter eseguire il carico e lo scarico dei recipienti, mentre sono in movimento, con congegni automatici: in tali casi non si può raggiungere il grado di velocità a cui si arriva colle linee a doppia fune e di conseguenza occorre un maggior corredo di portacarichi. In vista appunto della maggior velocità impiegabile e della maggiore potenzialità di trasporto che ne deriva, vi è una grande propensione per l'ordinamento a carico e scarico automatico; non devesi però fare troppo assegnamento sul risparmio di personale, giacchè ordinariamente si deve tener qualche uomo sul posto ad invigilare la marcia ed a porre riparo agli inconvenienti che si verificassero. Di fatto nelle linee ad una sola fune il carico e scarico automatico è adottato non per economia, ma per necessità. Ci dilungheremmo di troppo, se si volessero, non che descrivere, enumerare i diversi congegni adottati per lo scarico automatico dei materiali, secondo le diverse forme dei portacarichi, le quali alla loro volta dipendono dalla natura dei materiali da trasportarsi: vagoncini, casse, benne, secchi, piattaforme, gabbie, catene, ganci ecc. [1], così, ad es., i vagoncini e le casse possono aprirsi da un lato, le piattaforme venir rovesciate, sciogliersi le catene, ecc. Altre volte invece è l'agganciatura che abbandona la fune, liberando il recipiente di carico: in tal caso i vagoncini possono essere spinti su rotaie aeree o, mediante carrelli, su rotaie ordinarie; il binario formando un proseguimento della funicolare aerea.

La funzione delle linee aeree non si limita per altro al *trasporto* dei materiali, ma può comprendere anche l'*innalzamento;* si hanno degli *elevatori-trasportatori* aerei la cui introduzione non data da molto tempo, ma che hanno già preso un' importanza assai rilevante e sono suscettibili di svariate applicazioni. Comunemente si tratta di sollevare dei carichi anche assai considerevoli ad altezze svariatissime, trasportandoli poi orizzontalmente a distanze non molto grandi, pochè centinaia di metri. Ne offre esempio la figura 2, ed il diagramma a fig. 9 mostra una delle diverse disposizioni messe in pratica, il sistema Laurent-Cherry.

Un tipo di elevatore-trasportatore, particolarmente adatto per servire alla costruzione di ponti e manufatti consimili, prese il nome di *Blondin* dall'ardito che attraversò il Niagara su di una fune di ferro. La gomena portante qui è una sola, tesa rigidamente fra due torri o incastellature alle estremità della breve linea. Nel castello di testata è collocato un argano composto di due tamburri che si possono manovrare insieme, pur essendo indipendenti: sull'uno dei tamburri è avvolta la fune *con-*

6. CONGEGNO DI SOSPENSIONE CHE PERMETTE DI PERCORRERE CURVE DI UNA LINEA A DOPPIA FUNE.

[1] Togliamo dal *Genie civil* del 29 marzo 1902 notizia di un impianto provvisorio eseguito ora presso Vouvry nel Canton Vallese, interessante per il genere di materiale trasportato. E' colà in costruzione una condotta forzata dal lago di Tanay per ottenerne una forza motrice; si trattava di trasportare tubi di ghisa di 5 e fin 8 metri di lunghezza, di 600 ad 800 chil. di peso ad un'elevazione di oltre 900 m. sopra la strada carreggiabile, con solo m. 1700 di distanza orizzontale, in una regione pressochè inaccessibile. Il problema venne felicemente risolto mediante un trasporto aereo dai signori Ceretti e Tanfani, ingegneri costruttori di Milano. Riesce gradito l'omaggio che rende il reputato periodico francese ad un lavoro eseguito all'estero da una impresa italiana.

tinua di trazione orizzontale, sull'altro la fune di sollevamento: le due funi sono poi guidate nelle due incastellature da volani o puleggie orizzontali.

7. SISTEMA A DOPPIA FUNE CON UN RISVOLTO AD ANGOLO RETTO NELLE OFFICINE DELLA PLYMOUTH CORDAGE CO. MASS.

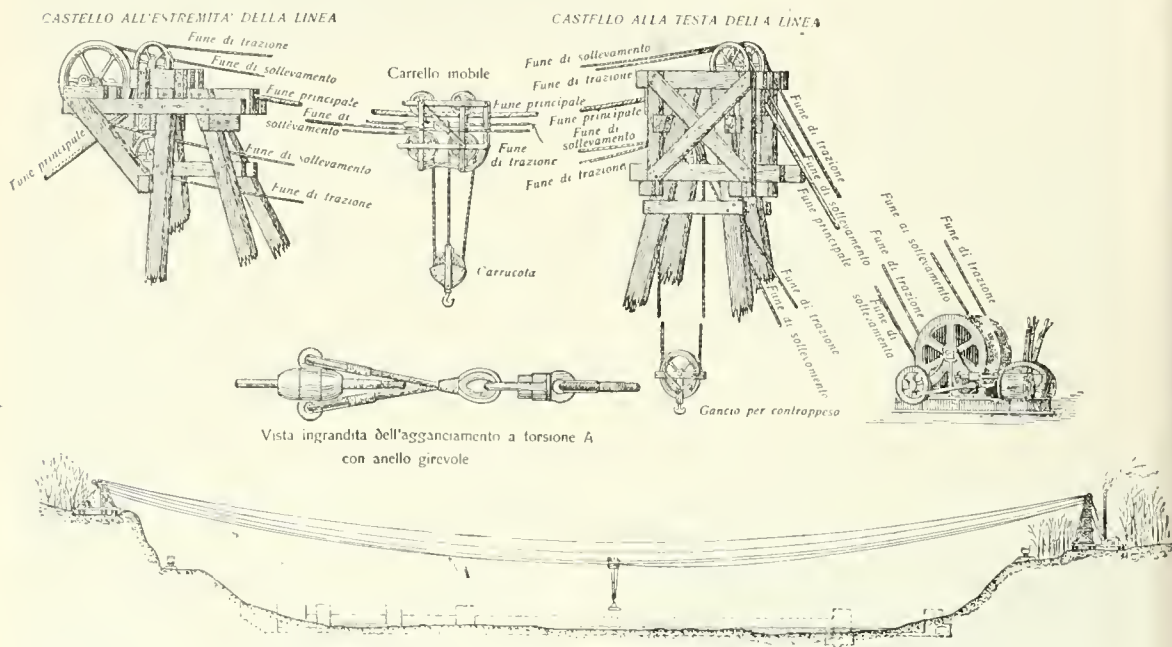
Se la *portata*, ossia la distanza tra le due testate, è relativamente grande, queste funi motrici sono sostenute dal cavo portante con ferri speciali che si movono col carrello portacarichi. Facendo agire un solo dei tamburri, il carico viene soltanto sollevato; facendoli agire entrambi, viene sollevato e trasportato orizzontalmente; si comprende come in questo modo si possa arrivare a qualsiasi punto della valle sopra la quale si distende la linea aerea. Per far discendere i pesi, basta lasciar svolgere la fune di trazione dal proprio tamburro per effetto della gravità; un sol uomo basta a tutta la manovra; un motore, comunemente a vapore, fa parte integrante dell'argano. Con un *Blondin* di questo tipo si può arrivare ad un' ampiezza orizzontale di 300 e più metri e si possono portare singoli carichi da 500 a 5000 chil. Naturalmente si arriva ai massimi carichi colle ampiezze più limitate, ed alla massima ampiezza col minimo carico sopra accennato. La velocità di sollevamento può spingersi da m. 0,50 a 2, quella di traslazione da 3 a 6 metri al minuto secondo. Per portate limitate si arriva a raggiungere una capacità di trasporto di oltre 100 tonnellate all'ora. Quanto alla profondità che si può raggiungere, è quasi illimitata, solo osservandosi che crescono colla stessa le dimensioni del tamburro su cui viene avvolta la fune di trazione.

8. STAZIONE DI TESTA D'UNA LINEA A FUNE UNICA.

È evidente quali vantaggi può arrecare l'impiego di un *Blondin* nella costruzione di un manufatto *fisso*, come un ponte, un viadotto. Ma anche nei grandi lavori che si sviluppano successivamente lungo una direzione, come l'escavazione di un canale, la costruzione di banchine, ecc., si può trarre aiuto da un impianto aereo di questo genere. Le incastellature, generalmente in legname, invece di essere fisse per tutta la durata del lavoro, sono montate sopra carri collocati su rotaie ed ancorate per mezzo di pesi. Terminato il lavoro in quella sezione, con un meccanismo ad ingranaggi si fanno procedere avanti le due torri con tutto il sistema e così mano mano che procede il lavoro. Nello scavo di un canale l'impianto può servire tanto a portare lateralmente

il materiale scavato, quanto a recare in posto il materiale di rivestimento (fig. 10).

Tanto nel tipo fisso che in quello mobile, speciali provvedimenti molto importanti si devono prendere per frenare la discesa dei materiali, per ovviare allo sbattimento della fune di sollevamento quando non è carica e così via. Le illustrazioni ci danno esempi di impianti di questo genere.

che divenisse un fatto comune la trazione elettrica sulle tramvie, donde passa ora alle ferrovie. Il prof. Jenkin, che inventò la parola, così definì il sistema: *la trasmissione a distanza di veicoli per mezzo dell'elettricità senza manovra diretta del veicolo.* Tale definizione non si limita pertanto alle linee aeree, ma può comprendere e comprende anche linee alla superficie del suolo, sotterranee, tubolari, benchè

9. SISTEMA LAURENT-CHERRY DI ELEVATORE-TRASPORTATORE AEREO (TRENTON IRON CO.).

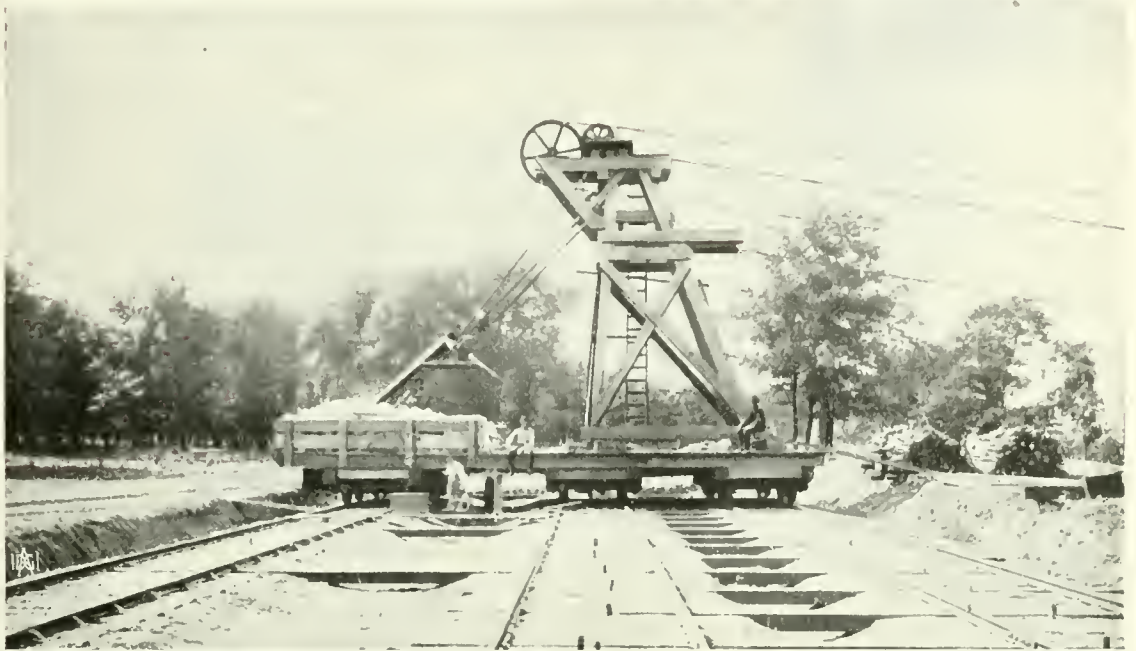
Ma è tempo di passare ad altra più recente innovazione introdotta nei trasporti aerei coll'applicazione dell'elettricità. *Telpherage* è il nome che viene dato dagli inglesi ed anche dai francesi alle funicolari di trasporto elettriche: poichè la parola deriva da due note radici greche (lontano-portare), *teleforo* ne può essere l'equivalente nella nostra lingua.

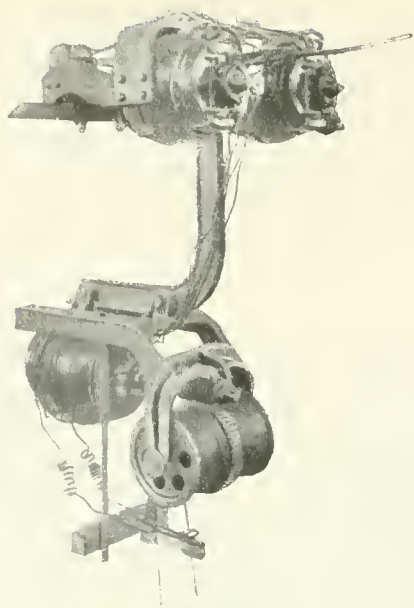
Il trasporto automatico dei carichi per mezzo dell'elettricità, non è per sè una novità; è curioso anzi a notarsi che i primi tentativi di trazione elettrica vennero fatti in questo senso (1882), prima più comunemente si riferisca alle linee elevate sopra il suolo e di queste solo ci occuperemo. I primi tentativi, interessanti sotto l'aspetto scientifico, non ebbero successo pratico e non è a meravigliarsene quando si pensi all'imperfezione dei motori elettrici di cui si poteva disporre a quell'epoca; inoltre erano allora ancora oscuri ed incerti quelli che ora sono i principî fondamentali della trazione elettrica. Così per diversi anni, mentre altri rami dell'elettrotecnica progredivano a passi giganteschi, a salti, per così dire, il *telpherage* rimaneva pressochè stazionario. Solo di recente il quesito venne

ripreso e condotto ad una favorevole soluzione, applicandovi con successo i principî della trazione elettrica.

Le linee aeree elettriche possono essere a fune od a rotaia; il primo tipo di costruzione è il più comune, il secondo per il suo costo elevato viene limitato a linee relativamente brevi, dove i forti carichi e condizioni speciali ne giustificano l' impiego: si ricorre per altro di frequente alle rotaie per le estremità delle linee e per le curve.

La linea funicolare consiste essenzialmente di una fune d'acciaio che corre appoggiata su pali e che in punti intermedî tra i pali è sostenuta da sopporti ricurvi pendenti da un altro cavo superiore, fisso, per impedire un'eccessiva saetta d' incurvamento. L' intervallo tra i pali di sostegno varia secondo il carico; per linee leggere si tiene comunemente una distanza di 30 metri, mentre per carichi pesanti si ottiene minor costo e maggiore stabilità col tenere i pali più vicini e diminuire i sostegni intermedî. Quando occorra superare intervalli rilevanti, come avviene nell'attraversamento di corsi d'acqua, di burroni, ecc., si aumenta l'altezza dei pali adiacenti, sostituendo ad essi, ove occorra, delle torri metalliche a struttura reticolare, si accresce lo spessore della fune di sospensione ed il numero dei sopporti pendenti.

Si deve avere grande riguardo al modo di appoggio della fune ai punti di sostegno, dovendo essere sostenuta con sicurezza e nello stesso tempo lasciare agevole passaggio al portacarichi da una tratta all'altra.

10. INCASTELLATURA MOBILE USATA NEI LAVORI DI SISTEMAZIONE DEL FIUME MISSISSIPPI (TRENTON IRON CO.).

Alquanto sopra la fune è disteso il filo percorso dalla corrente elettrica, contro il quale deve appoggiarsi la rotella di contatto (*trolley*); questo filo è sostenuto da isolatori fissati ai supporti di sospensione e ad appositi bracciuoli fissi ai pali. Nelle linee molto lunghe la corrente viene fornita al filo del *trolley* in diversi punti nel modo ordinario per mezzo di alimentatori (*feeders*).

11. CARRELLO A MOTORE ELETTRICO (TELPHER) CON ELEVATORE ELETTRICO SOSPESO INFERIORMENTE.

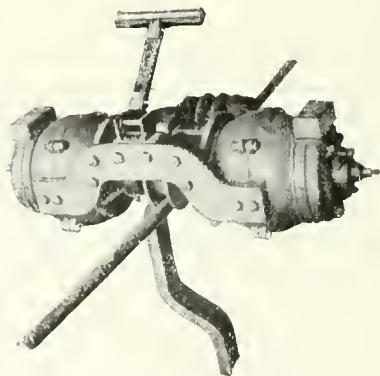
Il carrello a movimento elettrico, detto propriamente *telpher*, scorre sulla fune per mezzo di una rotella a gola fissata direttamente sull'albero di un piccolo motore elettrico, senza ingranaggi; i sopporti dell'albero, adiacenti alla rotella, formano parte del portacarichi.

Il tipo più comune, il più adatto per carichi leggeri, ha due motorini elettrici ai due lati della rotella a gola; sul medesimo albero è una ruota folle montata su di un telaio leggero ma rigido, al quale è sospeso il carico (fig. 12). Si possono impiegare anche quattro motori, due per lato del carrello a due ruote (fig. 14), ma questa disposizione riesce costosa. Tanto nell'uno che nell'altro caso il *telpher* si dice *centrale*, poichè i sostegni della fune si trovano tra i motori. In un altro tipo detto *laterale*, i motori sono collocati da una parte sola della fune (fig. 11); il peso è equilibrato da un *elevatore* elettrico sospeso inferiormente, ma dalla parte opposta della fune; questa disposizione permette di ridurre l'altezza dei sopporti curvi e quindi il loro peso. Apposite sporgenze del telaio disposte in modo da abbracciare la fune se le ruote del carrello sortissero fuori dalla medesima, rendono impossibile una caduta in tal caso. I deragliamenti, del resto, sono assai poco frequenti nelle linee aeree; l'unica causa d'inciampo può essere qualche ramo secco che caschi da un albero.

Il carico deve essere sospeso per modo da poter oscillare nel senso del movimento senza che il *telpher* ne riceva un contraccolpo. I vagoncini od altri recipienti sono sospesi direttamente al *telpher* o per mezzo di una taglia, o carrucola, da farsi agire a mano od a motore elettrico. Sono di forma variabile a seconda della natura del carico, come si è detto per le linee a trazione funicolare.

Dove non si abbiano a superare pendenze troppo forti e quando non si desideri distribuire il carico su diversi punti della linea, si fa uso opportunamente di traini di carichi; sono altresì opportuni quando si devono trasportare singoli oggetti molto lunghi, come nel caso di legnami.

La manovra del *telpher* nelle ascese è di molta importanza e solo dopo molti tentativi si trovò un apparecchio frenatore elettrico che agisce automaticamente col variare dell'inclinazione e della velocità. *Telphers* d'ordinaria costruzione hanno potuto superare nelle prove delle pendenze del 30 %, non presentando tendenza a slittamento anche se la fune era umida.

Una linea di trasporto elettrico deve adattarsi alle condizioni particolari per le quali viene stabilita. Dato il carico da trasportarsi, si fissa il numero dei portacarichi o dei traini (secondo i casi) e quindi quello dei *telphers*, il carico da portarsi da ciascheduno, le dimensioni della fune e dei supporti. In generale giova suddividere molto il carico, specialmente nel caso di linee lunghe, e si trova

12. CARRELLO A MOTORE ELETTRICO.

quasi sempre necessario che la fune formi un circuito completo; le due linee per l'andata e per il ritorno dei recipienti vuoti sono portate dai medesimi pali, l'una da una parte, l'altra dall'altra.

Il « teleforo », se così possiamo chiamarlo, ha naturalmente aperto davanti a sè il vasto campo di applicazioni di cui abbiamo detto parlando delle linee aeree a trazione funicolare, ma tende anche ad allargare sempre più questo campo. Si è introdotto, specialmente in America, nelle grandi intraprese agricole. Trattandosi di materiali relativamente leggeri, frutta, grano, caffè, tabacco, giova far in modo che un *telpher* trascini con sè un intero traino di carichi. Il peso morto degli apparecchi deve essere ridotto ad un minimo onde tenere basso il costo della linea, che è a traffico poco elevato ed intermittente: si omette quindi ogni apparecchio di sollevamento unito al *telpher*, ponendo, dove occorre, degli elevatori fissi ai punti di caricamento estremi od intermedî; talvolta invece si può abbassare la linea alle estremità con opportuna inclinazione, rendendo inutili gli elevatori.

Nel caso di linee brevi, le condizioni sono assai cambiate e di conseguenza anche i metodi adottati; troppo numerose, del resto, sono le applicazioni delle linee brevi per poterne far cenno.

Un impiego sempre più esteso trova il « teleforo » nelle officine, per trasportare carichi leggeri, come piccoli pezzi di fusione o parti di macchine dal magazzeno o dalla fonderia agli *ateliers*, là dove i relativi corpi di fabbrica sono alquanto discosti l'uno dall'altro. Impianti opportunissimi si possono eseguire per lo scarico dalle banchine dei porti o dei canali, principalmente pel carbon fossile; di mano in mano che le benne vengono riempite a bordo della nave o della barca, vengono innalzate sino al piano di corsa costituito da una funicolare o sovente da rotaie pensili fino al posto dove vengono scaricate in una tramoggia. Negli impianti per i grandi magazzeni sulle calate dei porti, uno dei rami della linea aerea corre lungo la banchina od il ponte sporgente e l'altro ramo corre lungo i magazzeni, preferibilmente all'interno di questi, col grande vantaggio che questo trasporto ha luogo ad un'altezza che lascia perfettamente libero tutto il traffico al piano del suolo. Nei grandi porti vanno sempre più diffondendosi questi impianti di scarico aerei.

13. LINEA DI TELEFORO PER TRASPORTO DELLE CENERI DA UNA BATTERIA DI CALDAIE DI 6000. CAV. VAP.

Per arrestare il *telpher* al punto voluto, il filo del *trolley* viene diviso in certo numero di sezioni, ognuna comandata da un commutatore: col far agire questo, la corrente viene tagliata fuori dalla sezione corrispondente ed il *telpher* si ferma quando raggiunge quel punto; viene di nuovo messo in moto col chiudere l'interruttore. — In corrispondenza alle curve una sezione del filo del *trolley* è

14. TRASPORTO DI ZUCCHERO IN BARILI.

connessa all'origine della corrente per mezzo di una resistenza che abbassa il voltaggio ai motorini in quel punto: così all' approssimarsi della curva il *telpher* automaticamente rallenta, percorre lentamente la curva, finchè oltrepassa la sezione di resistenza e quindi accelera di nuovo automaticamente.

La fig. 18 illustra un'applicazione del « teleforo » nell'interno di un opificio, per portare merci al dipartimento dell'impacco e della spedizione; il *telpher* solleva la cassa del carretto a mano che porta i materiali. Siccome quest'opificio (della « Yale and Towne Manufacturing Co. » a Stamford, Connecticut) possedeva già un impianto elettrico bifasico, si adottò lo stesso sistema per la linea del *telpher;* l'adozione dei due motori bifasici necessitò l'impiego dei due fili da *trolley*, cioè in tutto tre fili, servendo la fune di corsa pel ritorno comune. Analoga disposizione si avrebbe, con un filo in più, se si impiegasse corrente trifasica.

Un vantaggio che offre il sistema a corrente alternata consiste nella facilità d'invertire il senso del movimento del *telpher* da ogni punto della linea, requisito importante per talune applicazioni; l'invertimento di marcia viene eseguito mediante un semplice commutatore che scambia due delle fasi. Si trova però difficoltà a ridurre la velocità nelle curve e per l'uso comune è preferibile il sistema a corrente continua.

La fig. 13 mostra una linea di trasporto elettrico delle ceneri di una batteria di caldaie. Il *telpher* porta un elevatore elettrico ed una cassetta che scarica automaticamente le ceneri in una tramoggia all'estremità dell'edificio. Altra illustrazione (fig. 17) mostra analoga applicazione in una vetreria per portare la mistura di sabbia dalla camera di miscela direttamente alla bocca dei forni, mediante benne a scaricamento automatico.

Si impiega vantaggiosamente il « teleforo » anche laddove il materiale preso da uno o più punti di carico deve essere distribuito su di una vasta area, come è il caso del legname che si accatasta in pile sopra una grande estensione di terreno. Il metodo più conveniente consiste nel far girare intorno al cantiere una linea aerea o a grossa fune portante od a rotaie pensili sopra armatura, la linea essendo disposta in modo da passare dai punti di carico. Una serie di linee leggere, parallele tra loro, sono poi condotte traverso lo spazio racchiuso, dividendolo a modo di una griglia e sono disposte per modo che i traini carichi possono essere a volontà

15. TRASPORTO DI CEMENTO IN SACCHI.

deviati dalla linea principale su ciascuna di esse, che percorrono poi per effetto della gravità, essendo queste linee secondarie leggermente inclinate. Il traino scaricato viene condotto al ramo più basso della linea principale, dove è dal *telpher* portato di nuovo ad uno dei punti di carico.

Nell'esecuzione di questo smistamento, se i carichi sono pesanti, è bene avere un manovratore sul *telpher*. È questo però uno dei pochi casi in cui occorra un personale sul *telpher*, mentre ordinariamente la manovra automatica risponde a tutte le esigenze anche per carichi pesanti.

16. LINEA DI TELEFORO NELL'INTERNO DI UN'ACCIAIERIA: I RECIPIENTI, DOPO AVER GIRATO LA CURVA ALL'ESTREMITÀ, SI VUOTANO AUTOMATICAMENTE E RITORNANO.

Riassumendo, il *telpherage*, oltre ai vantaggi comuni agli altri sistemi di linee aeree (indipendenza dalle accidentalità del terreno e da ogni sorta di impedimenti), si raccomanda per il funzionamento automatico reso possibile dall'impiego dell'elettricità. All'infuori delle curve, si può avere praticamente una velocità di 20 chilometri all'ora (oltre 5 m. al 1''), che potrà certo aumentare in circostanze favorevoli.

Per questi motivi riuscirebbe certo vantaggiosa la diffusione anche nel nostro paese di questo nuovo e moderno sistema di trasporti. Quanto agli altri sistemi di linee aeree, essi ebbero largo sviluppo in Italia, tanto nella regione appenninica quanto e più nella regione alpina ed ora si introducono anche al piano, si diffondono nelle officine, specialmente per opera di una casa di costruzioni la quale si è dedicata a tale specialità, eseguendo numerosi impianti non solo in Italia, ma anche all'estero.

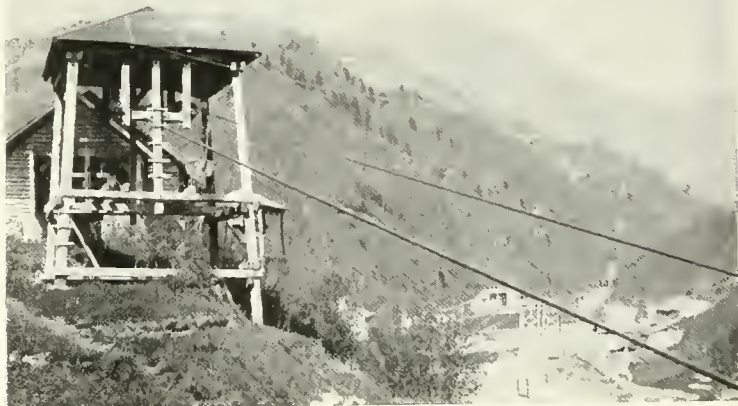
17. TRASPORTO DI SABBIA A UN FORNO DI VETRERIA.

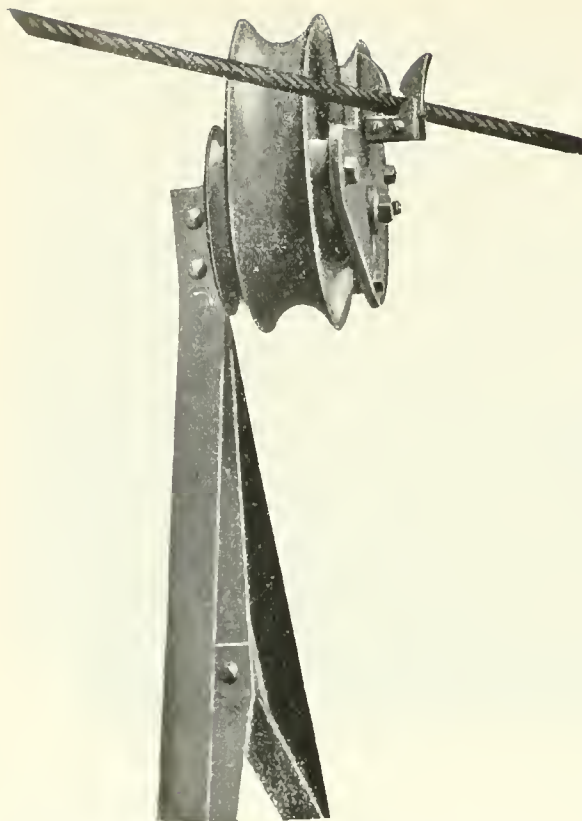
Da noi pure le prime applicazioni veramente industriali dei trasporti aerei ebbero luogo nelle vallate alpine per l'esercizio delle miniere di calamina, di pirite, di talco e grafite e per le cave di pietre; un impianto notevolissimo eseguì già da molti anni un'impresa inglese per la ditta De Thierry di Genova nell'alta valle del Taro, per trasporto di legname dai boschi del Monte Penna. Dalle miniere di calamina del Monte Arera (prov. di Bergamo) scende fino alla laveria in fondo alla valle del torrente Serina una funicolare aerea, che di là risale buon tratto sull'opposto pendio fino all'incontro della strada

18. LINEA A CORRENTE BIFASICA.

carrozzabile ad Oltre il Colle; poichè la tratta che i carichi di minerale pecorrono discendendo è molto maggiore di quella che devono poi superare. Le illustrazioni n. 19, 20 e 21 ci mostrano gl'impianti per trasporti aerei a servizio delle miniere della Valle dei Riso, confluente del Serio.

Senza lasciare le contrade alpestri, il sistema ebbe delle applicazioni prima per la costruzione e poi in modo permanente per l'armamento ed il vettovagliamento di parecchi dei forti destinati a sbarrare le valli alpine; di che si hanno esempi anche in altri paesi. Ma anche scendendo al piano troviamo che i trasporti aerei, sia funicolari che a rotaie pensili, nelle officine e negli stabilimenti industriali in genere trovano un'applicazione sempre più larga pel rifornimento di combustibile e materie greggie, per l'allontanamento di scorie e rifiuti in genere, per l'avviamento a destinazione dei prodotti sia di prima lavorazione che ultimati. A Savona sono in corso di costruzione (da una ditta germanica), a Genova ed a Venezia in progetto, impianti moderni per lo scarico dei carboni a rotaie aeree, che potranno ridurre a meno che metà il tempo necessario a scaricare una nave, senza ingombrare coi vagoni le calate. In una industria agricola che ha preso grande sviluppo nell'Italia superiore e media (specialmente nel Veneto e nell'Emilia) in questi ultimi anni, l'estrazione dello zucchero dalle barbabietole, le linee aeree hanno ricevute parecchie applicazioni; dovendosi trasportare agli zuccherifici rapidamente grandi masse di barbabietole all'epoca del raccolto, si dovette ricorrere ad un mezzo di trasporto razionale, appropriato alle circostanze locali e che rispondesse ai requisiti della celerità e dell'eco-

19. TRASPORTO AEREO DI MINERALE NELLE PREALPI BERGAMASCHE: STAZIONE DI PARTENZA.

20. TRASPORTO AEREO DI MINERALE NELLE PREALPI BERGAMASCHE.

20. TRASPORTO AEREO DI MINERALE NELLE PREALPI BERGAMASCHE: STAZIONE DI ARRIVO.

22. « IDEAL », CONGEGNO PER ATTACCO E DI STACCO AUTOMATICO DEI VAGONCINI ALLE STAZIONI.

nomia, giacchè la spesa di trasporto delle barbabietole ha molta importanza per il costo del prodotto. Così a Pontelagoscuro si impiantò un piano inclinato funicolare di caricamento dal Po; a Montepulciano, a Segni, delle linee aeree; ma sopratutto il nuovo zuccherificio Ostigliese venne dotato di un impianto aereo completo: una rete di rotaie pensili con uno sviluppo di 200 m. contorna i *silos* dove le barbabietole devono essere immagazzinate. A questa mettono capo con due stazioni di scarico: una funicolare aerea di circa 200 m. fino al Po, donde i carichi delle barbabietole portati in barca sono innalzati da un trasbordatore americano a caricare i vagoncini che sono poi agganciati alla fune di trazione; un'altra linea aerea ha la propria stazione di carico a quasi mezzo chilometro dallo stabilimento sul canale « la Fossetta ». Un argano mosso dalla fune di trazione solleva il carico dalle barche ai vagoncini che hanno una capacità di 200 chil.; e corrono ad una distanza di circa 70 m. l'uno dall'altro. Con una velocità di 2 m. al 1'' si ottiene un trasporto di 20 tonn. all'ora, mediante l'impiego di 7 cavalli vapore di forza. Le funi portanti sono in acciaio, poggiano con scarpe in ghisa su cavalletti di legno: la fune di trazione pure in acciaio si avvolge alle stazioni su volani orizzontali e lungo la linea su rulli di guida. Un nuovo congegno meccanico automatico (« Ideal ») serve all'attacco ed allo stacco dei vagoncini alle stazioni dalla fune di trazione, la quale gira in modo continuo (fig. 22); due mascelle stringono la fune e possono allargarsi o stringersi secondo che si alzano od abbassano due cunei ai quali sono attaccati: il peso del vagoncino tiene serrate le ganascie, ma entrando in stazione due ruote poste sul perno di sostegno del vagoncino trovano due piani inclinati e sollevano il vagoncino, scaricando dal suo peso le ganascie che si allargano: uscendo dalla stazione, l'operazione avviene in senso contrario (fig. 23). Si può così raggiungere una velocità anche di m. 3,50 al 1'' con rilevante economia. Dalle funicolari i vagoncini vengono spinti a mano sulle rotaie pensili, dove una bilancia automatica ne controlla il peso, marcandolo su biglietti, innanzi che vengano scaricati nelle tramoggie dei *silos*.

Abbiamo voluto dare un'idea di questo impianto di medie proporzioni e completo nel suo genere, poichè sarebbe un fuor d'opera parlare qui anche solo delle principali applicazioni che ebbero in questi ultimi anni in Italia i trasporti aerei. Si hanno linee a doppia fune di lunghezze varie fino a 4 chilometri, con stazioni intermedie, d'angolo, di tensione dei cavi; se ne hanno di assai inclinate, fino al 50 %. Per le linee brevi in montagna spesso si adotta il sistema a moto alternativo *va e vieni*, nel quale si impiegano due soli vagoncini; l'uno discende carico, facendo salire l'altro vuoto, arrestandosi alle due stazioni: il movimento della fune ha luogo ad ogni corsa, alternativamente in un senso e nell'opposto.

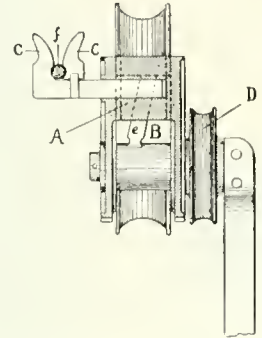
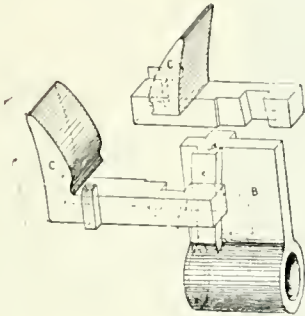
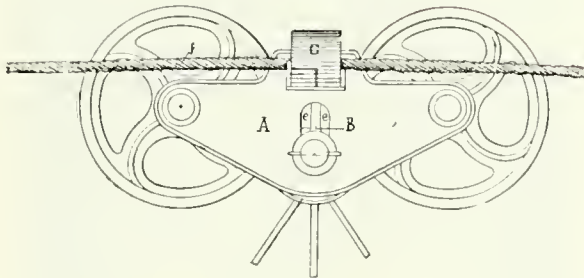
In occasione di esposizioni si eseguirono anche linee aeree per trasporto di passeggieri e forse il sistema verrà adottato anche in modo permanente laddove circostanze speciali locali lo rendano conveniente, come già avvenne in altri paesi, per attraversare corsi d'acqua, avvallamenti, linee ferroviarie, ecc., senza ricorrere a ponti molto costosi.

Ma è nel trasporto dei prodotti di miniere, foreste

e cave, delle derrate agricole, delle merci in genere che sta l'avvenire di un sistema così adattabile ad ogni singolo caso. Nell'Italia meridionale ed insulare si hanno linee ferroviarie a scarsissimo traffico, perchè mancanti di agevoli comunicazioni coi centri di produzione e di consumo; in luogo di costruire costosissime diramazioni ferroviarie, una ben intesa rete di trasporti aerei varrebbe ad avvicinare alle stazioni le grosse borgate, generalmente discoste e collocate sopra alture, e la ferrovia potrebbe esercitare davvero il proprio ufficio per lo sviluppo economico della regione che attraversa; ben più modeste delle costruzioni ferroviarie, queste linee apporterebbero un beneficio non apparente, ma reale.

Giova sperare che tra pochi anni anche il *telpher* elettrico percorra le nostre vallate, vera immagine di progresso: e se forse alcuno vi troverà ancora quei grossi fili di ferro sui quali scende di tanto in tanto un fascio di legna, al suo pensiero si presenterà naturalmente il paragone tra la vettura automobile ed il rozzo carro, tra il piroscafo e la canoa di corteccia d'albero del selvaggio, e vedrà nel nuovo sistema di trasporto un'immagine delle rapide trasformazioni di cose e di costumi portate ovunque dove penetra la scienza.

R. R.

(Sezione mediana).

(Vista laterale)

23. DETTAGLI DEL CONGEGNO « IDEAL ».

A. Traversa — *C*. Mascelle — *B*. Linguetta a piani inclinati (*e*) guidata entro la traversa — *D*. Ruota che, poggiando su rotaia nella stazione, solleva la linguetta e allenta le mascelle — *f*. Fune metallica.

ALBERTO MARTINI: MADRE SANTA.

IL NUOVO CONCORSO ALINARI.

Dopo l'esito più tosto considerevole che il cav. Vittorio Alinari potè ottenere col concorso del 1900 [1], un altro ne fu bandito da lui l'anno scorso. E come nel primo, duplice era il soggetto offerto alla fantasia ed all'anima degli artisti: una scena di famiglia, o un quadro tolto dalla Vita della Vergine. E per ciascuno dei due soggetti era assegnato un premio, questa volta indivisibile, di lire duemila. Al nobile appello del promotore la risposta degli artisti non è stata grande nè larga, come

[1] V. *Emporium* - 1900 - fascicolo di febbraio.

GIORGIO KIENERK: VIRGO PURISSIMA.
(Fot. Alinari).

il Giurì osserva giustamente nella relazione. Tuttavia non saprei proprio dire che il successo sia mancato del tutto. In quaranta opere se ne possono contare cinque o sei degne di considerazione perchè il rispetto all'arte vi è sinceramente e veramente inteso. E con la sovraeccitazione attuale — ed a cui sarebbe tempo di mettere freno — degli artisti resi ansiosi dalle grandi Esposizioni che si rinnovano un po' per tutta Europa, non c'è male davvero.

Guardando poi alla aggiudicazione de' premi, noi potremmo esprimere un senso di sollievo, a bella prima. I recenti concorsi per la Testa di Cristo e per la Madonna col Bambino, se avevano rivelato opere ragguardevoli, non avevano lasciato negli animi la mistica convinzione che la rinascita dell'idealismo avesse scosso intimamente e devotamente le fibre degli artisti italiani.

Ora il giudizio della Commissione esaminatrice è stato che « i lavori per un soggetto della Vita della Vergine resultano nel loro complesso migliori che non quelli rappresentanti una scena di famiglia ». E però dopo lunga discussione il Giurì ha conferito il premio all'*Annunziazione* di Stefano Bersani; e non ha trovato fra le opere dell'altro gruppo nessuna con qualità tali da meritare l'altro premio. Della qual somma il cav. Alinari si è servito per acquistare l'altra *Annunziazione* del Balestrini.

STEFANO BERSANI: ANNUNZIAZIONE.

Non c'è dunque da confortarsi? Sì, certamente;

perchè il Giurì ha onestamente considerato tutti i requisiti proposti dall'Alinari. E fra questi requisiti era essenziale quello dell'adattabilità a una buona riproduzione: qualità manchevole certo nel quadro di famiglia di Giovanni Costetti, una tela che, pur non esente da qualche difetto di distribuzione negli tavolino mal collocato; ma le vesti nere delle donne sul fondo verdognolo e malinconico della stanza sono trattate con perizia veramente degna in un giovane, come infatti è l'autore, che ha saputo aggiungere un sentimento italiano a tele patetiche affini, bene osservate nelle Mostre Veneziane. Per re-

STEFANO BERSANI: LA VERGINE IN ESTASI.
(Fot. Alinari).

accessorii, rivende senza dubbio e per sobrietà di tecnica e per intensità di sentimento tutti i quadri religiosi esposti.

Nel quadro del Costetti che s'intitola *Dopo l'inevitabile* s' illumina un dramma patetico con una efficacia quasi rara; perchè fra le due donne dolorose che non si guardano è tale consonanza di dolore e di passione che si comunica direttamente nel riguardante. Il quadro manca di equilibrio nel stare nel campo domestico, debbo ricordare due tele di Giulio Bargellini: *Le Macchine* e *Una Martire*, che si possono dire due varianti dello stesso motivo patetico, reso con una certa espressione nel volto della povera donna che lavora e lavora pel suo bambino, anche a tarda notte. Ma le due tele sono evidentemente affrettate e per la deficienza prospettica e per la coloritura troppo sorda ed uguale.

Il Bargellini ha esposto anche un saggio religioso, ma non pare che un abbozzo di *Annunziazione*: l'idea di presentare la Vergine nella umile e candida sua casa mi par nuova; ma il quadro resta ancora tutto da fare.

La modernità nel rinnovare il tipo convenzionale dell'Angelo annunziatore si assomma sempre nel quadretto luminoso e freschissimo di D. G. Rossetti, ora alla *Tate Gallery*. Ma il pittore-poeta in quel suo giovanile lavoro estrinsecò troppo rigidamente la ricerca realistica della nuova scuola; e con tutti i suoi pregi quel quadretto non può entusiasmare per misticismo. Ora per modernità non difettano le *Annunziate* del Bersani e di Carlo Balestrini; ma per quanto abbian cercato di aggiungere al tipo della Vergine un'aura di misticismo, le loro ricerche — a parte l'attuale concorso — resteranno di un valore secondario.

GIOVANNI COSTETTI: DOPO L'INEVITABILE.

Stefano Bersani già dall'altro concorso avea mostrato di saper trattare il pastello su tela con delicatezza d'intonazione e di sentimento. Adesso, senza dubbio, si presenta più agguerrito di studi efficaci. Nello svolo dell'Angelo che quasi circuisce la Verginella egli ha voluto imprimere una sensazione nuova, che certamente andava più rigorosamente studiata. La più bella cosa presentata è lo studio per le due teste; e della sua onestà gli sia data lode.

Il Balestrini ci offre una Vergine assisa a piè d' una quercia, come assopita nel misterioso avvento

dell'Angelo che appare in un rosato gioco di nuvole: e l'effetto è inteso con delicatezza.

Motivi differenti sono esposti da Giorgio Kienerk, la cui *Virgo Purissima* non riesce a farci dimenticare la sua Testa di Cristo od altre intuizioni più intense dell'artista fiorentino. E la solita perizia, specialmente nella larga visione del panorama, è nel pastello nero *Madre Santa* di A. Martini. Una *Visione dolorosa* di un francese, P. G. Rigaud, va in fine ricordata per la ricerca luminosa della scena, se bene troppo spettrale ed angosciosa.

R. P.

CARLO BALESTRINI: « ET BENEDICTUS FRUCTUS VENTRIS TUIS ».

UNA SPADA DI EMANUELE FILIBERTO.

UNO studio sulle più gloriose spade italiane dovrebbe, a mio giudizio, soddisfare la curiosità di chi professa un culto per la storia e per l'arte; dovrebbe essere elemento di educazione a non ignobili ideali e di soddisfazione a coloro che pur oggi, in mezzo alle persistenti lotte di classe di capitale e di lavoro, conservano venerazione per tutto quanto di bello e di buono fu compiuto da menti italiane. A molte di quelle spade la libertà procellosa dei nostri antichi Comuni e delle nostre Repubbliche; il primato della nostra rinascente cultura; le realizzate nostre aspirazioni a novella costituzione nazionale devono riconoscenza.

Dalla daga romana alla spadona di Alberto da Giussano; da quella di Giovanni da Procida a quella di Ferruccio [1] e da questa alle sciabole di Vittorio Emanuele, di Garibaldi, di Medici, dei Cairoli ecc., quante non ne abbiamo noi vedute passare sull'orizzonte dei giorni attraverso la gloria delle nostre epopee? Quante non ne abbiamo noi vedute crescere, ingigantire, moltiplicarsi come per incanto e compiere in breve ciclo opere ammirevoli di valore, di pietà, di giustizia e di libertà?

È vero; in quelle lotte epiche, e spesso cruente, non tutte le *spade italiane* furono egualmente fortunate; ma tutte furono egualmente gloriose. Anzi, da quelle percosse e troncate dalla bufera dei giorni tristi sorsero germi di vita nuova, e spade novelle, che a Legnago, a Monreale, a Solferino, al Volturno devono essere sembrate agli oppressori una messe d'acciajo dai fiori vermigli di sangue, cresciuta per la vendetta!

La maggior parte di queste spade non appartengono alla storia solamente; ma pure all'arte, perchè quasi tutte sono uscite dalle mani di artefici eccellenti, i quali nel lavoro di quelle trasfusero tutta la perizia della loro genialità sconfinata di sommi artisti.

[1] " Essendo dunque rotto il piccolo esercito del Ferruccio (2 agosto 1530) il vivo capitano fu trovato quasi solo, con la sua *spadona* in mano, et aveva intorno de' nemici morti e tagliati in pezzi più di cinquanta e lui poco ferito ... — UGHI, Cronache Fiorentine (1547). *Arch. Stor. it.* app. VII. 164).

E se ne trovano con i fornimenti lavorati da Donatello e da Cellini; con fornimenti operati al cesello o al bulino da Pompeo della Chiesa, dai Negrioli, da Antonio Piccinino; con lame ageminate dai più celebrati azzimini del Rinascimento.

Ad Antonio Piccinino io attribuisco la superba impugnatura della spada del Duca Emanuele Filiberto, della quale mi compiaccio di dare qui la riproduzione.

Questa spada, che forse il Duca portava a San Quintino, allorquando alla testa degli Spagnoli mise in rotta i Francesi (1557), sino a verso il 1830 era custodita nella regia Camera dei Conti del Regno Sardo, e la tradizione vuole che si adoperasse nei giuramenti dai pubblici uffiziali. Al presente si trova nell'Armeria Reale di Torino (G. 98), dove da pochi, *purtroppo*, n'è ammirata la squisitezza del lavoro singolare.

Ha la lama lunga novanta centimetri e mezzo, larga quarantatre millimetri. Però non è italiana; ma di damasco con iscrizioni arabe da una parte e fogliami frammisti ad altri ornamenti alla agemina di oro e di argento dalle due parti.

Le iscrizioni arabe, tradotte nel nostro idioma, dicono:

« La sua punta (*della spada*) è così lunga, che è giunta sino alle nuvole »;

« I raggi suoi toccano il sole come i raggi di questo toccano la mia spada »;

« Il sole diventa il più umile dei tuoi schiavi »;

« Egli cerca un riparo contro le tue ferite ».

Non so se queste iscrizioni, o versetti, siano state tolte dal Corano; certo è che non fa loro difetto l'*iperbole* e il *colorito.... orientale*.

La parte veramente artistica di quest'arma è circoscritta al fornimento di ferro, bronzato, e si compone del pomo, del manico e dell'eiso.

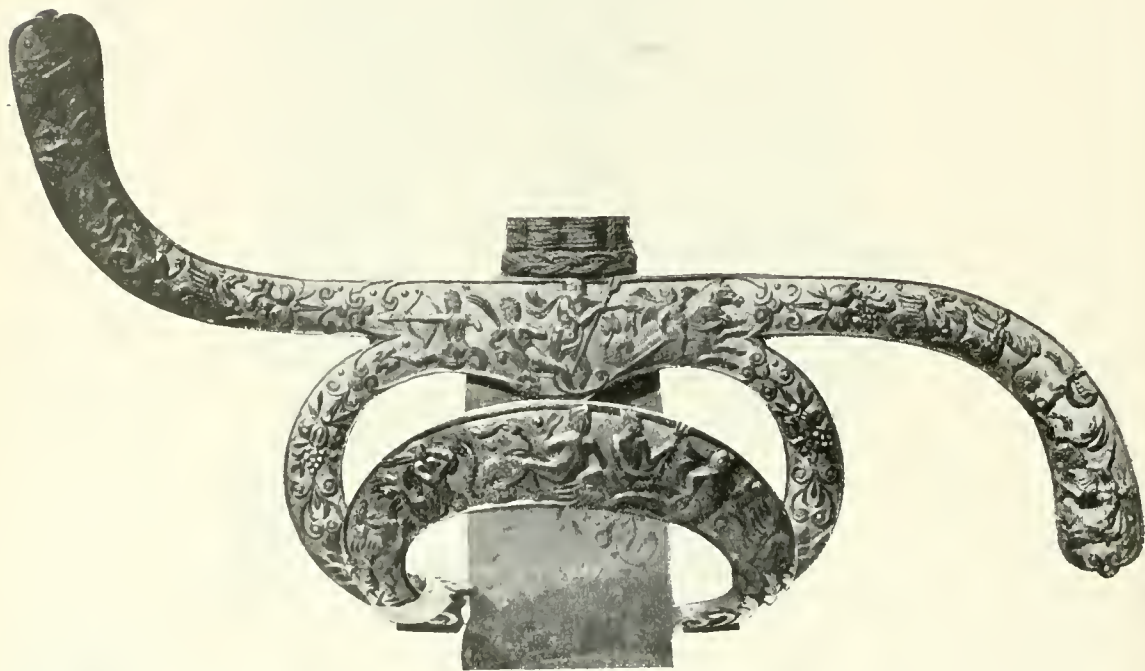
Questo ha la forma di ∽ e dal suo mezzo si abbassano due semicerchi, i quali vanno a formare il cosidetto *pas d'âne*.

La *guardia* è formata da due altri semicerchi, minore quello di dietro, molto grande quello dinanzi, che si ingenerano dai primi due.

Questa parte del fornimento è ornata da fogliami e frutte, da tritoni e mostri marini, da trofei d'arme da una parte; mentre dall'altra, che è sul davanti, sonvi in più rappresentazioni mitologiche. Nelle braccia dell'elso, a cominciare dalla destra, si scorge la *Dea di Cipro* sul carro tirato da due cigni e presso a lei *Amore* con l'arco solito e la non meno solita faretra. Un mostro marino alato precede il

Il manico è ricoperto di fili di rame attortigliati con trecce alle estremità.

Il pomo ha la forma ovoidale schiacciata, ed è di ferro cesellato come tutto il fornimento. Dalla parte anteriore è rappresentato in bassorilievo Nettuno, stante, sopra un mascherone sotto cui sonvi due cavalli marini.

Da ambedue i lati del Dio due tritoni, in tutto quattro, dei quali due con rami di canne palustri con le pannocchie, uno suona la conca marina, e uno tiene un remo. Sulla parte opposta del pomo

carro e.... l'Amore; e tra questo ed i cigni evvi un tritone che soffia in una conca marina. Nel mezzo l'artefice ha modellato un carro, con Nettuno ed una donna che porta una face nella mano sinistra. Il carro è tirato da due ippocampi col solito amorino auriga, ed è seguito da un tritone che si volge indietro per saettare coll'arco teso. A sinistra precedono mostri e tritoni che danno fiato a conche marine; tien dietro un toro marino che ha sul dorso una ninfa. Frutte e vilucchi occupano i due semicerchi laterali; ma in quello che è nel mezzo, ed ha forma di ferro da cavallo, sonvi mostri marini, mentre due tritoni (uno coll'archibuso sulla spalla) tengono in mezzo Glauco con la fiorina nelle mani, e una Nereide sulle spalle. Questa al braccio destro tiene avvolto un serpente.

è rappresentata Anfitrite sul carro con i cavalli marini e i tritoni eguali a quelli ora descritti.

Ho attribuito la fattura del fornimento di questa spada ad Antonio Piccinino; nè mi pento di aver ciò detto, perchè il fatto sta che il Piccinino fu artefice sommo e i lavori di cesello del fornimento sono tutti di squisita fattura e della sua maniera. Che il Piccinino lavorasse pel Duca Emanuele Filiberto e pe' suoi capitani è provato dai documenti riferiti nello studio sugli armajuoli milanesi e sui Missaglia, da me pubblicato in collaborazione dell' ottimo amico architetto Gaetano Moretti. Che, infine, la mano dell'artefice cesellatore di questo fornimento deve essere stata guidata dalla stessa mente che seppe condurre quella di Lucio Piccinino nell'eseguire lo scudo meraviglioso dell'arma-

tura di Alessandro Farnese già riprodotto a pag. 133 di questa rivista del febbraio di quest'anno è provato dalla somiglianza tra di loro dei due lavori.

Ma, se per caso la critica riescisse con valide argomentazioni a oppugnare la mia credenza, ne sarei lieto, perchè dovrebbe allora attribuire il preziosissimo lavoro della spada descritta ad altro artefice milanese, all'insuperabile Filippo Negroli, all'*autore della targa di Carlo V*, imperatore, fino ad oggi ritenuta opera perfetta di Cellini.

Ma di questa parleremo altra volta.

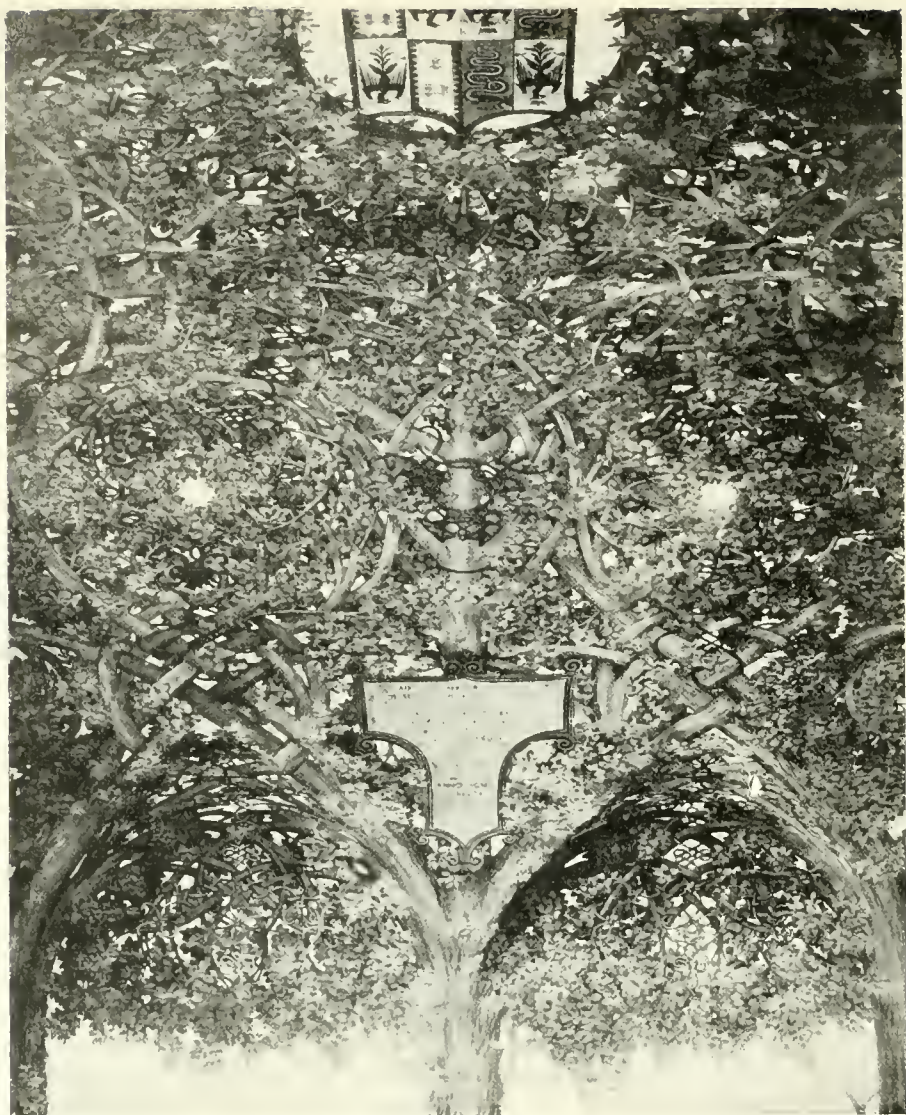
JAC. GELLI.

LA SALA DELLE « ASSE » DI LEONARDO DA VINCI NEL CASTELLO SFORZESCO.

IN una lettera indirizzata a Lodovico il Moro, duca di Milano, nel 1498, leggevansi queste parole: « *Lunedì* « *se desarmerà la camera grande da* « *le asse*, cioè da la torre. *Magistro* « *Leonardo promete finirla per tuto septembre* ». Su queste poche parole s'esercitò l'ingegno divinatore degli interpreti e degli eruditi. Quale poteva essere la Sala delle *Asse* nel Castello di Milano? Fu eseguito il lavoro a cui si accennava, o non venne interrotto dalle vicende di quell'epoca fortunosa, sapendosi che, pochi mesi dopo, al dominio sforzesco succedeva quello dei Francesi con Luigi dodicesimo?

Il prof. Uzielli opinava che con quelle parole si alludesse al consueto palco provvisorio, fatto di tavole (*asse*), e non già che vi fosse nel Castello una *Sala delle asse*, come aveva interpretato Luca Beltrami, e come potè dimostrare con le sue ostinate e intelligenti investigazioni questo illustre architetto, a cui il rinnovato Castello Sforzesco deve l'interessamento pubblico e il suo splendore.

Senza internarci nella disputa, prevalse l'opinione di quest'ultimo. Il dott. Paul Müller-Walde di Berlino, venuto a Milano per suoi studi e ricerche intorno al gran Leonardo di cui stava scrivendo la biografia, cercando d'identificare la *Saletta negra*, che altre lettere ducali menzionavano come dipinta dal Vinci, riusciva a scoprire sulla vôlta della Sala delle Asse, attualmente ripristinata sul suo antico disegno, varie traccie di decorazione: dapprima una grande targa, le cui lettere dovevano essere d'oro, recante un'iscrizione, quasi interamente ricostituita, la quale fa cenno dell'alleanza tra Lodovico il Moro e l'imperatore Massimiliano contro il re di Francia Carlo VIII; in seguito apparvero traccie di ramificazioni intrecciate e di tronchi e corde con indizi di doratura, in base alle quali sino dal 1893 si poteva ricomporre idealmente il motivo della decorazione. Trattavasi evidentemente di un ampio pergolato.

Frattanto nei *Diari* di Marin Sanudo rinvenivasi il testo di alcune iscrizioni che il patrizio veneto aveva trascritto in una sala di abitazione di Lodovico il Moro; e queste dovevano certamente leggersi nelle quattro grandi targhe della vôlta. L'avv. Pietro Volpi di Milano, con gentile pensiero — che

PARTICOLARE DELLA DECORAZIONE DELLA VÒLTA NELLA SALA DELLE « ASSE » NEL CASTELLO DI MILANO.
(Eliotipia Ferrario).

dovrebbe essere suggestivamente raccomandato a quanti non hanno sempre la più felice ispirazione nell'uso del loro cospicuo censo — volendo onorare la memoria della sua compianta consorte, si offerse l'anno scorso di provvedere alla spesa del ristauro della decorazione leonardiana; la quale venne affidata al giovane pittore Ernesto Rusca, che provvide con diligente e devota attenzione a rilevare con minuziosa cura ogni traccia della composizione originale, ricostituendola nei più minuti particolari — e così, dopo un anno di lavoro, veniva in luce questo pergolato vinciano, proprio mentre l'arte contemporanea si rinnova nell'imitazione della natura e nelle squisite seduzioni dello stile *floreale*.

Nil sub sole novi! sclamerà qualche vecchio critico, che già sorrise della soverchia presunzione dei novatori o pretesi « inventori » della florealità. Simili decorazioni, i cui motivi erano attinti alla flora

idealizzata e vagamente combinata dalla genialità dei pittori, non erano ignoti ai Greci, ai Romani; e chi non si fermi al mondo classico, può trovarne vestigia nell'antico Egitto e nell'India, nonchè nell'estremo Oriente. Ma questa similarità non prova, come direbbe Vico, se non se la « comune natura delle nazioni », ossia la ingenita tendenza della psiche umana a trascegliere e combinare, dal bello reale offerto dalla natura esteriore, le linee ideali del bello immaginato.

Il 10 maggio 1902, con solenne intervento delle autorità municipali e di molti invitati, veniva consegnata al Sindaco di Milano la ripristinata Sala delle Asse del Castello Sforzesco. Tutti ammirarono l'intreccio genialissimo di tronchi, di rami, di foglie, che trasformano in un vero pergolato l'intera vôlta della sala, la quale fino all'estate del 1893 era stata adibita a scuderia o infermeria, per i cavalli del reggimento d'artiglieria, che vi era acquartierato! Il nomignolo delle *Asse* vuolsi venirle dal rivestimento in legno delle pareti.

Nel punto culminante della vôlta campeggia il blasone degli Sforza; una delle quattro targhe ricorda ora la munifica iniziativa dell'avv. Volpi e il nome del pittore Ernesto Rusca. Il folto del fogliame, rotto qua e là, lascia intravvedere lembi di cielo. I tronchi scendono dalle pareti e dagli angoli, ma si arrestano a metà, perchè le pareti sono ancora per metà prive di rivestimento, e sono per questa metà inferiore provvisoriamente ricoperte da una tela color cinericcio. Tra il fogliame del pergolato scintillano e serpeggiano in vaghe spire le corde dorate.

UNA VENDITA D'ARTE.

NA vendita delle più importanti che abbiano avuto luogo a Roma da parecchi anni, e di cui la stampa si è poco occupata, è stata la vendita della collezione Guidi di Faenza, e delle collezioni Albites, Bracci, Clerle e Surdi, fatta dal cav. Sangiorgi.

Da lungo tempo non si era veduta a Roma una vendita simile, e la lotta tra gli acquirenti è stata vivissima a causa sopratutto degli americani.

E invero una vendita nella quale si possono conquistare degli autentici Botticelli, un Catena, un Memmi, un Bronzino, un Costa, un Lotto, un Bartolomeo Veneto, un Palma vecchio, un Canaletto,

SANDRO BOTTICELLI: IL BATTESIMO DI GESÙ.

un Rosalba Carriera, un Boucher, un Mignard, un Van Loo, un Pater, un Watteau, un Nino da Fiesole, un Verrocchio, un Lombardo, un Begarelli, un Bernini, e dei disegni del Pisanello, del Pollajuolo, del Perugino, di fra Bartolomeo, del Rubens, del Van Dyck, e delle straordinarie maioliche, e degli smalti, e degli arazzi, e delle armi rarissime, non è una vendita comune.

I due quadri del Botticelli, di cui diamo qui la

SANDRO BOTTICELLI: MADONNA COL BAMBINO.

riproduzione, sono stati ritirati dall'asta per mancanza di acquirenti. Noi speriamo vivamente che i due quadri, uno dei quali specialmente è di una bellezza incomparabile, vadano in qualche galleria nazionale e divengano dominio pubblico.

La *Madonna col Bambino* è quasi una replica del quadro del Lippi a Monaco di Baviera, ma con una grazia più tenera, e con un sentimento di bellezza più pacifico. Il colorito incantato del miglior tempo del pittore, risplende qui con tutto il fascino del maestro, e la composizione così dolce e affettuosa rivela tutta l'anima del giovane Botticelli piena di amore e tutta l'eleganza delle sue forme. Conferma inoltre il racconto Vasariano che il Botticelli sia stato a scuola dal Lippi.

L'altro quadro rappresenta il *Battesimo di Gesù*, e disgraziatamente è molto guasto. È uno dei suoi ultimi quadri, stanchi e duri, ma si ritrovano ancora qua e là le luci brillanti del maestro.

Ecco i prezzi più alti di alcuni oggetti venduti:

Maturino di Firenze, *Sacra Famiglia* 4000 fr., Rosalba Carriera, *Ritratto di donna* 6000, Simone Martini, parte centrale d' un polittico 1600, Palma Vecchio, *Un profeta* 2300, Luca Sunder detto il Cranach, *Il patriarca Lot* 1000, Vincenzo Catena, *Adorazione di S. Girolamo* 8000, acquistato dalla Galleria Nazionale di Venezia, Bronzino, *Ritratto di Pietro Soderini* 1800, J. B. Van Loo, *Ritratto di giovane* 1050, Giacomo Bertucci, *Ritratto di donna* 18.000.

Tra le sculture, una *Cleopatra* della fine del XV secolo 1650 fr., un sotto-rilievo con *La Madonna e il Bambino*, molto prossimo a Nino da Fiesole 36.000, un *Busto di giovane* della scuola del Verrocchio 1500. Tre busti in terracotta di N. Bega-

BARTOLOMEO VENETO: RITRATTO DI GIOVANE.

BRONZINO: RITRATTO DI ELEONORA DA TOLEDO COL FIGLIO FRANCESCO.

relli, frammenti di figure d'un grande gruppo 21.000.

E tra i mobili, le stoffe, le maioliche e le armi, uno specchio dell'epoca di Luigi XIV fr. 1900, due cornici di specchi della fine del XVI secolo 2600, una tappezzeria di Beauvais 4600, una tappezzeria fiamminga del XVII secolo 6200, un mortaio di bronzo del 1623 fr. 1200. Un piccolo piatto di Mastro Giorgio 1600, un piccolo piatto dei Medici 1500, un calamaio di stile gotico in maiolica di Faenza 2500. Sei vasi da thè in antica porcellana giapponese 3000. Un piccolo piatto, forse di Mastro Giorgio 2300, un battente di porta del XVI secolo 1550.

Tra i quadri rimasti invenduti abbiamo veduto un magnifico Bartolomeo Veneto, un *Ritratto di giovane* molto semplice e caratteristico, un *Trionfo di Venere* del Boucher similissimo a quello della collezione Rothschild a Londra, e ancora delle maioliche e dei bronzi e degli avori che ci auguriamo vivamente rimangano tra noi.

a. j. r.

UN QUADRO DI REMBRANDT.

QUANTI hanno visitato la Galleria Doria in Roma con qualche interesse per le belle opere raccolte doviziosamente e amorosamente nel magnifico palazzo, ricorderanno certo un *busto da pastore*, volto di tre quarti, che il catalogo attribuiva ad un anonimo autore, ma che rivelava la mano d'un potente maestro, tanto era pieno di carattere, vivace, vigoroso, quasi rude pur sotto un velo di infinita malinconia.

Ora, recentemente, nel nuovo ordinamento della ricchissima collezione, si scoprì, nell'ombra densa degli anni accumulata senza pietà, sovra l'opera magnifica, una firma e una data: *Rembrandt f. 1649!* La scoperta non poteva essere più lusinghiera!

A me, che avevo passato lunghe ore interrogando l'opera che mi affascinava e che spesso mi aveva spontaneamente suggerito il nome del solenne fiammingo, fu più che gradita la sorpresa. E invero l'opera pittorica del Rembrandt è così rara in Italia, ove si contano solo sette o forse sei quadri sicuri di lui, e nè meno dei migliori,

REMBRANDT: RITRATTO DI RABBINO.

(Fot. Hanfstaengl, Monaco).

che mi era parso impossibile come una tale opera del maestro fosse rimasta ignorata tanto a lungo.

Ed è una delle sue tele più caratteristiche!

Un rozzo pastore, non vecchio, ma già avvizzito, è qui ritratto come fosse uno studio per una opera maggiore, ma la finitezza di alcuni dettagli e la firma e la data ci assicurano che è un'opera interamente compiuta. E più ancora è l'anima del Rembrandt, ardente e vivace, che noi ritroviamo sotto l'apparenza semplice del ritratto d'un pastore.

E' un uomo stanco dei piaceri e dei vizi più che della rude vita dei campi, che torna al silvestre stromento idiliaco e pastorale, a richiamare o ad allontanare le memorie. E una grande malinconia, quella malinconia fatta di rassegnazione dopo la lotta, non di umiltà e di sacrificio, fatta di disinganni e amarezze, alita nel quadro con un potere suggestivo, infinito.

Rude e selvaggio, dissi, e veramente vi è del sangue ardente e violento sotto quella carne viva, vi è un corpo stanco, ma non prostrato e vivo, sotto le caprine pelli che lo ricoprono.

E la luce, come in tutti i quadri del maestro, a macchie larghe e vivaci, sotto ombre profonde, contrasta in maniera potente e originale col tono del colorito [1].

E' il solito sistema di presentare i modelli sotto una luce alta e serrata, affinchè essendo le ombre più forti e le parti illuminate più raccolte, gli oggetti ne appaiano più veri e più possibili.

Il quadro dunque reca la data del 1649 e perciò ancora acquista uno straordinario valore. In mezzo alla moltitudine di opere del maestro, quasi tutte datate, nessuna finora recava la firma del 1649 e questo quadro ci rivela una pagina ignota della vita di lui. Al 1649 fu da alcuni critici attribuito un ritratto di vecchio della collezione di M. Jules Porgès a Parigi, ma se già questa datazione era incerta e campata in aria, ora, paragonando il quadro di Roma con quello di Parigi, ritroviamo una distanza di anni fra l'uno e l'altro, non solo per la mano diversa, ma per uno spirito quasi opposto.

Potente invece è il ricordo del *Ritratto di Rabbino* nella Galleria Nazionale di Berlino, che è datato del 1645 e che è tutto nel sentimento del *Pastore* di Roma. Lo stesso senso vigoroso, quasi brutale e ridente di vita, ove si agita un pensiero animoso e si nasconde uno spirito irrequieto.

Ambedue i quadri appartengono dunque al periodo di debolezza del maestro, e ambedue rivelano che pur negli anni stanchi della vecchiaia Rembrandt era capace di concezioni possenti e vitali. E non mai come nel ritratto si è mostrata la personalità dell'artista.

Dopo la morte di Saskia, avvenuta nel 1642, il pittore si era chiuso in un periodo di prostrazione in cui uno studio assiduo della natura lo aveva confortato e aveva rinnovato il suo talento. Rimessosi al lavoro, si era rivelato ancora pieno di vita e di avvenire, aveva mostrato che gli anni e i dolori non potevano sulla sua immaginazione audace.

Al 1648 ancora appartengono i *Pellegrini in Emaus*, e basterebbe questo quadro a dar la fama ad un artista. Era dunque il tempo in cui « di nuovo tranquillo e felice il pittore si è rimesso al suo lavoro con un ardor giovanile, in quella casa piena di ricordi che ha acquistata senza avere di che pagarla, e dove ha raccolto, indebitandosi sempre più, tutto ciò che poteva ricreare i suoi

[1] La firma si vede con grandissima difficoltà, e con pazienza infinita mi sono accinto a copiarla. La pubblico qui, ma non posso garantire assolutamente della sua esattezza in tutte le parti. Quantunque il quadro sia evidentemente parecchio ritoccato e più ancora oscurito dal tempo, credo che conservi ancora tutto il carattere dell'opera quale è uscito dallo studio del maestro.

Rembrandt.
f. 1649.

occhi o essere di profitto alla sua istruzione; della curiosità di ogni genere, dei quadri, delle incisioni, dei disegni dei maestri di tutti i tempi e di tutte le scuole. Ma dovette ben presto abbandonare tutte queste meraviglie per vivere alla ventura perseguitato dai suoi creditori, e dichiarato fallito »[1].

A quest'epoca fortunosa appartiene il nuovo ritratto della collezione Doria, che segue direttamente il *Rabbino* del Museo di Berlino, di quattro anni più giovane.

Così tra la timidità della sua giovinezza ardente, ma posata, e gli slanci d'una foga che sembra crescere con la vecchiaia, vi è tutta una vita di lavoro.

E in questo lavoro incessante e vivace è il fuoco d'una imaginazione che arde, che riscalda, che illumina.

Tenero e robusto, egli sa rappresentare e sottintendere, e l'opera sua conosce la profondità della speculazione filosofica. Perciò a lungo rimase incompreso o deriso o dimenticato. Con lui un nuovo sangue scorreva nell'arte fiamminga, un sangue troppo nuovo e troppo moderno perchè avesse potuto essere ben inteso dai suoi contemporanei e dai posteri più prossimi.

Ma l'ora della rivendicazione è sonata.

L'artista sincero e indipendente, che dalla visione chiara e precisa della realtà scaturiva una potente idealizzazione delle cose più semplici e più solenni, ora risplende innanzi a noi di una divina luce audace e immortale.

E gli uomini facciano onore alla sua bellezza fatta di grazia e di pensiero.

ARTURO JAHN RUSCONI.

[1] E. MICHEL, *Rembrandt*. Paris, p. 513.

REMBRANDT: UN PASTORE.

(Fot. Anderson, Roma).

ALLA GALLERIA DEGLI UFFICI A FIRENZE.

UNA importante modificazione è stata apportata a questa Galleria.

Il signor Enrico Ridolfi, il sapiente ed erudito direttore dei regi Musei di Firenze, traduce in atto il suo piano, da lungo tempo studiato, di ordinare i quadri per luoghi di produzione e in ordine cronologico.

Ardua è la esecuzione di un tale progetto e richiede tempo e pazienza. Non vi si può giungere che per tappe successive, tanto più che la disposizione delle sale raramente si presta a simili combinazioni.

Il signor Ridolfi ha, dunque, riunito in due sale speciali i migliori quadri fiamminghi della Galleria degli Uffici. L'una è detta sala Van der Goes; l'altra, sala Rubens.

SALA VAN DER GOES.

Il principale dipinto di questa sala è *L'Adorazione dei pastori* di Ugo Van der Goes.

Questo pittore nacque a Gand tra il 1425 e il 1450 e morì pazzo nel 1482 in un convento della sua città natale. Molto egli produsse, ma poco rimane delle sue pitture: forse, una quindicina. La sua opera di maggior conto è appunto questa *Adorazione dei pastori*. Essa gli venne commessa da Tommaso Portinari che, nel 1480, si trovava a Bruges, quale rappresentante la casa bancaria dei Medici. Portinari la inviò a Firenze all'Ospedale di Santa Maria Nuova, fondato nel 1285 da uno de' suoi antenati, Folco Portinari, il padre della Beatrice di Dante, quando, or sono due anni, la Galleria dell'Ospedale venne acquistata da quella degli Uffici, il Van der Goes fu trasportato in questa.

È un grandissimo trittico coi personaggi al naturale. Nel centro, l'Adorazione; ai lati, la famiglia Portinari in devozione.

Quanto al talento di Van der Goes, il signor A. J. Wauters, distintissimo scrittore d'arte, intorno ai pittori fiamminghi, si esprime così:

« Dopo Van Eyck, nessun artista fiammingo,

nemmeno lo stesso Van der Weyden, ha raggiunto sì dappresso il grande stete dei capi scuola. Nessuno ha avuto un colorito più eletto, un fare più semplice, più vigoroso, più scevro da quella pecca tanto soventi comune alla scuola, che consiste nel sovracaricare le vestimenta d'inutili ornamentazioni. Nessuno ha disegnato più correttamente le teste e le mani e improntato, con maggiore audacia ed originalità, il realismo de' suoi tempi e la espressione de' suoi personaggi ».

E, per quanto io posso giudicarne, un tale giudizio è giusto, anzi a me pare che il realismo sia persino oltrespinto nella figura del Bambino Gesù, sdraiato sulla paglia: è un giovine corpo di mala venuta, mal costrutto e sgraziato. Di rimpetto, la composizione del trittico è eccellente, bene ordinata, a seconda della tradizione; ma il quadro forse manca di espressione e di movimento. Il colorito è vigoroso, ma affievolito in alcuni punti da successivi ristauri lasciati compiere dalla incuria degli antichi amministratori dell'Ospedale di Santa Maria Nuova. Il che prova una volta di più che gli ospedali, comunque indispensabili pei malati, sono pessimi luoghi per la conservazione delle opere d'arte: e ne abbiamo prova in altre pitture provenienti anch'esse dallo stesso Ospedale di Santa Maria Nuova.

Ma, finalmente, Van der Goes si trova adesso al sicuro. Ed è una gloria per l'Italia e, specialmente, per Firenze il possedere il capolavoro di questo pittore, dappoichè nessuno degli altri suoi quadri può reggere al confronto dell'*Adorazione*.

In questa medesima sala, degli Uffici, il signor Ridolfi ed il suo collaboratore, signor Pierraccini, hanno collocato parecchi ritratti di Johann Memling († 1495), che sono di grandissimo pregio; veltri di Quintino Metzis (1444-1530), parimenti notevoli, e dei quadri di Roger van der Weyden (1400-1464), di Cralus Peter (metà del secolo XV) e di Bles, detto Cevesta (1480-1550).

Sala di Rubens.

Qui, ci troviamo in presenza di due stupende opere di Rubens: *Enrico IV alla battaglia d'Ivry* e *L'entrata d'Enrico IV a Parigi dopo la battaglia*. Esse sono di grandissime dimensioni: larghe m. 6.90 e alte m. 3.80.

Maria de' Medici, moglie del re di Francia Enrico IV, aveva commesso a Rubens una serie di quadri per la grande galleria del palazzo del Lussemburgo, a Parigi; quadri che ora si trovano nel museo del Louvre.

Tale serie di ventun dipinto essendo compiuta, Maria de' Medici altra ne commise a Rubens per altra galleria del palazzo: i soggetti doveano riferirsi alla vita del Re. Rubens si mise al lavoro ad Anversa, ma l'opera rimase interrotta e, nel 1640, alla morte di lui, si trovarono nel suo studio parecchi schizzi di piccole dimensioni e due grandi tele di grandezza al naturale, ma solamente abbozzate. Il granduca di Toscana Ferdinando II de' Medici ebbe la buona idea di farle acquistare. Esse furono trasportate a Firenze nel palazzo Pitti e assai mal curate, si foderarono di tele troppo strette e s'imbrattarono di colori, e, nel 1773, s'inviarono alla Galleria degli Uffici, dove furono collocate nella sala dei Niobidi in cattive condizioni di luce.

Da lunga pezza, il signor Ridolfi aveva l'intenzione di farle ripulire, ma mancava lo spazio, in cui situarle meglio che non fossero coi niobidi. Finalmente, la ripulitura fu fatta e le tele vennero poste nella sala, che attualmente le accoglie.

A rigor di termini, si può descrivere un quadro regolarmente composto, ma non è possibile tradurre a parole una battaglia accanita ed un ingresso trionfale in una città trammezzo il popolo delirante. Mi limito, dunque, a dire che i due dipinti di Rubens sono sorprendenti per foga, per slancio e per effetti drammatici. Per ciò tanto, Rubens ha superato sè stesso.

Nella sala medesima, si trova, dello stesso pittore, un *Baccanale* e, forse, un gran ritratto equestre di Filippo IV, re di Spagna: ma questo dipinto gli è contestato.

Vi si trovano pure dei quadri di Van Dijck (1599-1441), di Hanthorst, detto Gherardo delle Notti (XVII secolo), di Porbus, il giovine (1510-1584) e il bellissimo ritratto di una donna in lutto, recentemente acquistato, ma il cui autore, un fiammingo del secolo XVII, non è ancor stato determinato.

Le due nuove sale sono state disposte col massimo buon gusto: miti i colori delle pareti, la luce ben distribuita, i quadri collocati a conveniente distanza gli uni dagli altri. Non sono, come accade in molte pinacoteche, dei magazzini di quadri; ma dei veri e propri musei, che si possono indicare ad esempio.

Firenze.

Gerspach.

OFFICINE ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO — STAMPATO CON INCHIOSTRI DELLA CASA MICHAEL HUBER, MILANO.

VOL. XVI N. 91

EMPORIUM

LUGLIO 1902

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE, LETTERATURA
SCIENZE E VARIETÀ

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE:
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE * BERGAMO

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE LETTERATURA
SCIENZE E VARIETA
VOLUME XVI.°

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO - EDITORE

INDICE DEL VOLUME XVI.°

EUGENIO CARRIÈRE PARTE DEL PANNELLO DECORATIVO " LES FIANCÉS "
(OPERA IN CORSO DI ESECUZIONE).

EMPORIUM

Vol. XVI. LUGLIO 1902 N. 91

ARTISTI CONTEMPORANEI: EUGENIO CARRIÈRE.

" ἓν καὶ πᾶν "

INNANZI al grande impeto di ricerca scientifica, che nel secolo decorso ha rinnovato le condizioni della vita materiale motiplicandone vertiginosamente l'intensità per le creazioni della meccanica e le applicazioni delle scienze industriali; ed ha spinto il contagio dell'indagine fino nelle pure regioni speculative che un'arcigna sapienza si era piaciuta di dichiarare inesplorabili — è opportuno domandarsi se i germi poetici, cui la specializzata vita del pensiero condannò ad una lunga stasi, non siano per sbocciare ormai in una opulente fioritura ideale.

Dall'humo rivolto dal vomere una nuova germinazione si attende nel tempo dell'ansia primaverile.

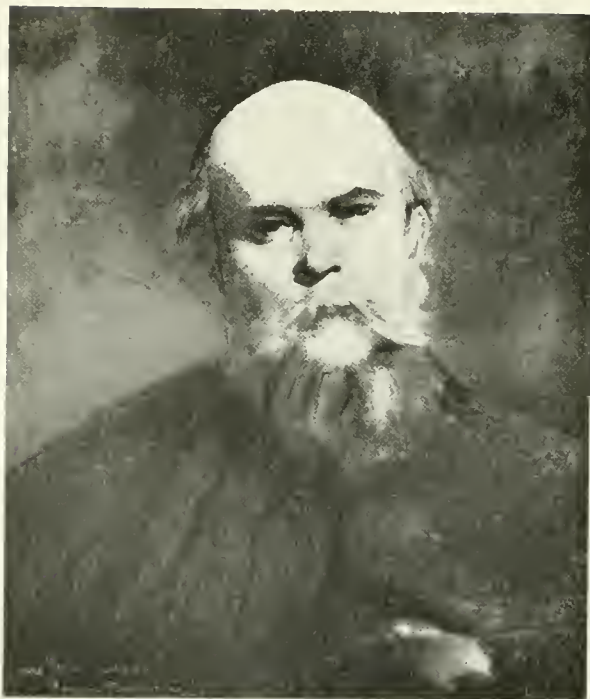
E l'attuale stagione ricca di ansiose ricerche ideali, di audaci tentativi tecnici, di affanni di speranze di scoramenti, non è forse il Marzo pieno di raffiche di procelle di ardori, il Marzo annunciatore di una meravigliosa primavera dell'arte?

Fra gli artisti che meglio giustificano queste speranze, e già in alcune vigorose creazioni le attuano, un posto eccellente, insieme al Rodin e al Puvis de Chavannes, è tenuto da Eugenio Carrière.

Eugenio Carrière, che ha oggi cinquantaquattro anni, nacque a Strasburgo, e vi passò la sua prima giovinezza ignaro della sua vocazione artistica. Solo alla vigilia dei vent'anni si decise ad entrare nell'istituto di Belle Arti di Parigi, dove per un triennio doveva subire l'insegnamento del freddo e lezioso Cabanel.

Uscito sotto la deprimente azione di questa scuola, il Carrière si accinse, nel raccoglimento di una vita famigliare, lontana da ogni scioperaggine bohema e da ogni estetismo morboso, ad un lavoro di ricerca pittorica; lavoro che egli ama chiamare « da operaio », per indicare quanto fosse alieno da lui il proposito di compiere l'opera atta ad attirare sul debuttante l'attenzione del pubblico che decreta le fame facili.

EUGENIO CARRIÈRE.

Per cinque anni egli si adoperò così oscuramente tenacemente umilmente, dovendo lottare oltrechè colle difficoltà spirituali e tecniche dell'arte, colla necessità di qualche pronto guadagno a cui lo costringevano le condizioni di una famiglia presto numerosa. E benchè — a suo dire — più di una volta la tenacia del

EUGENIO CARRIÈRE — PRIMO RITRATTO LITOGRAFICO DI PAUL VERLAINE.

giovane artefice fosse interrotta da subiti scoramenti, egli potè alfine tra il multiplo lavoro intravedere ciò che oscuramente domandava il suo istinto di poeta. È l'epoca dei suoi primi ritratti di famiglia. Da allora camminò sicuro per la via intraveduta, secondo una linea ascendente che dopo un quarto di secolo di produzione feracissima non accenna ancora ad aver raggiunto il suo vertice supremo: quel vertice fatale dopo cui l'attività degli artisti è rivolta più a non perdere la posizione conquistata che a scandere nuove vette.

Già le ultime tele esposte l'anno scorso in pubblico dal Carrière, accennavano ad una sua nuova evoluzione, che suscitava ancora di recente le critiche e le diffidenze anche di antichi convinti. Gli studi che a giorni il Maestro esporrà al Salon del Champ de Mars mostrano come sia sempre vivo in lui l'ardore della ricerca. Infatti, giunto oramai alla fama universale, padrone di un mezzo tecnico che pareva permettergli di esprimere i moti più significativi del suo spirito, invece di esporre « il quadro » il Maestro presenterà sei studî di testa, sei attitudini diverse della medesima testa femminile, converse tutte, attraverso la varietà degli atteggiamenti, a ritrovare l'espressione definitiva di qualche verità poetica balenata novellamente al suo intelletto indagatore.

Domani, per certo, questa ricerca condotta da un artista nel pieno sviluppo della sua potenzialità creativa colla istessa tenacia giovanile di un debuttante, si risolverà in una nuova opera magistrale.

*
* *

Benchè gli elementi materiali della iconografia del Carrière siano piuttosto le parti meno sensibilmente variabili dell'Essere, gli oggetti inerti sui quali si esercita la volubilità della moda essendo nei suoi quadri dominati dallo splendore delle parti animali, tutta l'opera del Carrière è di carattere eminentemente moderno.

Alcuni artefici hanno oggi costume di ingombrare le loro opere dei capricci più stravaganti della moda

e degli utensili più appariscenti della nostra civiltà meccanica, sotto pretesto di modernismo. E l'ammantare e piumare un ritratto femminile secondo gli ultimi dettami del sarto meglio quotato, o il ritrarre un salotto aristocratico con gli ultimi lenocinî escogitati da un tappezziere esotico, o un interno di officina con ben visibili i più arruffati ingredienti del meccanismo, è da questi artefici ritenuto come l'espressione più adeguata della vita attuale. Ma la loro opera non riproduce così che l'esteriore involucro della vita moderna; e nuova quest'oggi, sarà già decrepita od incomprensibile domani: essa è uno specchio che riflette l'agitazione superficiale di un mare, senza per nulla insegnarci, attraverso i volubili aspetti, le forze eterne che reggono quella agitazione incomposta.

È rimarchevole che i due più audaci artisti viventi in questo centro di modernismo che è Parigi, si adoperino ad astrarre la forma umana dalle effimere volubilità della moda, e tentino di darci, piuttosto che la veste esteriore della civiltà odierna, l'evoluzione ultima determinata da quella civiltà negli elementari istinti animali di cui l'uomo è la sintesi: i quali, così come li ritroviamo oggi, sono l'effetto ultimo del progresso esteriore, e insieme la causa dei progressi imminenti.

Infatti, la pittura del Carrière è insieme alla statuaria del Rodin l'arte che meglio di ogni altra traduce in formule intuitive la filosofia monistica che è come il substrato di tutta l'intellettualità moderna. Nel ritrovare e fissare la continuità delle luci e delle ombre che si effondono in masse e si perseguono in linee al di là delle apparenti soluzioni tra corpo e corpo, essa ci insegna la continuità della vita al di là delle delimitazioni individuali; commovendoci collo spettacolo di una umanità che sempre ha le radici inserte nella totalità delle cose, così che i gesti individuatori sbocciano dal cosmos come virgulti germinati da un sol ceppo, immedesima al nostro spirito quell'ultima verità di ogni saggezza: la solidarietà della vita universale. Quest'arte è dunque funzione umana utilissima, poichè travolge verso la sua perfezione la coscienza di quelli che tocca.

A questa altissima significazione ideale la pittura del Carrière giunge per una straordinaria semplicità di mezzi materiali: il suo valore è tanto più grande che non richiedendo alcuna iniziazione te-

EUGENIO CARRIÈRE. — RITRATTO DI E. DE GONCOURT, SUL LETTO DI MORTE.

cnica è accessibile a tutti quanti abbiano l'animo atto a commozioni intense.

Anche i soggetti scelti dal Carrière si prestano ad una comprensione immediata e facile. Ogni preoccupazione letteraria è lontana dai suoi quadri. Egli non compone delle ideografie per mezzo di simboli formali che sostituiscono la parola per una convenzione sottintesa e dichiarata da un cenacolo: egli trova tutta l'espressione del suo sentimento nel puro elemento pittorico della visione: in rapporti luminari ed in linee. È così lontano dall'arte criptografica che fu chiamata, a torto, simbolismo — che di quella che fu chiamata, non meno a torto, realismo, perchè tien conto solo della parte meno mportante della realtà: l'esteriorità.

Egli trova tutti i motivi delle sue creazioni negli avvenimenti della vita moderna quotidiana; in special modo della vita famigliale: delle affettuosità, delle gioie, delle tristezze della quale è un esplicatore prepotente.

Nel suo gran quadro « La Famiglia », benchè ognuna delle sei persone rappresentate conservi una individualità chiaramente definita da un gesto da un atto del volto da uno sguardo da un moto del corpo, senza che mai alcuno di questi atteggiamenti si accosti a qualche forzata eccessività barocca — tutte sono raccolte e come unificate in una entità superiore; così che il quadro non è soltanto la riunione di sei magistrali ritratti; esso è precisamente la rappresentazione dell'ente collettivo: la Famiglia. Anche le cose inerti che circondano l'adunanza di quegli esseri sono fatte partecipi alla loro comunione, perchè, per un magistero superiore di arte, non sono rese percettibili ai nostri sensi che nella misura in cui servono a quella comunione. Cessano di essere semplici accessorî aggregati al quadro; sono esse pure parti di quella entità collettiva, come membra secondarie di un organismo, ma pure strettamente partecipi alla sua vita integrale.

Eppure nessun artificio presiede alla composizione dei quadri di questo eletto maestro; nessuna laboriosa scelta o disposizione di oggetti dettate da una sapienza piccola; nessun lenocinio di stoffe o di oggetti lussuosi e rari. Gli stessi mobili volgari fra i quali si svolge la nostra vita quotidiana, gli stessi ambienti mediocri che la ricoverano ricchi di ombre ambigue e poveri di luci sempre grigie, le stesse stoffe dai toni indecisi che ci rivestono ogni giorno, gli stessi gesti con cui le nostre membra sono solite esprimere lo svolgersi della nostra attività interiore — i suoi impulsi irragionati, i suoi bisogni intransigenti, i suoi istinti elementari, i suoi desiderî — tutto il corredo delle cose e dei gesti mediocri che costituiscono la nostra vita ordinaria servono al Carrière per manifestare i più intensi commovimenti della sua psiche. Pare che l'universalità dei mezzi estrinsecatori sia in rapporto alla universalità dei sentimenti estrinsecati.

Nulla infatti di morbosamente anormale, di patologico o di perverso, inquina l'umanità espressa dal Carrière. È l'intensità, e non l'eccezionalità, del sentimento che trasporta l'uomo dalla mediocrità alla perfezione poetica.

Distribuita l'ombra alla maniera del Rembrandt, in modo che occulti di tutte le cose quelle parti che non servano immediatamente all'espressione voluta, e accentuate per una istintiva superiorità di fattura, le parti più significative; tutte le cose diventano, sotto la volontà creatrice del Maestro, aralde di bellezza. Ancora una volta appare che la bellezza non è nelle cose, come è opinione corrente, ma nell'anima dell'artista, il quale la riversa anche sull'umili cose fra le quali la folla trascorre una vita ignara.

Gli oggetti più usuali possono diventare il supporto della bellezza più rara.

Ed è quella espressa dal Carrière una bellezza del tutto nuova, della quale sarebbe vano cercare l'equivalente nelle fioriture artistiche del passato. È una aggiunta e non una ripetizione. Piuttosto che nella ricerca di un canone fisso di rapporti formali, consiste nella ricerca delle forme espressive: e se per questo carattere il Carrière si apparenta agli artefici medioevi che fiorirono le cattedrali di Francia di forme unicamente intese a esprimere il conturbamento interiore, ed a quegli artisti nostrali che chiamiamo « primitivi », la sicura penetrazione di ogni più arduo problema della forma lo allontana da questi; e la costante nobiltà dei sentimenti espressi lo differenzia con tutto suo vantaggio dai foggiatori gotici di incubi. I due elementi fusi costituiscono un nuovo estetismo rappresentativo. Così che assai più rapido e chiaro che non lo fosse per il passato è oggi l'ufficio spirituale e educatore della Bellezza. Senza immettere una dualità antitetica nella sostanza universale, le forme di materia tramutate nella volontà dell'artista diventano l'adeguata traduzione sensibile della entità trascendente che significhiamo colla parola: spirito.

Nè — per quel suo carattere di sanità sentimentale a cui accennai poco sopra — io conosco arte moderna, in cui, più che nella pittura del Carrière, la Bellezza sia veramente la significatrice di quella parte esclusivamente umana dell' Essere che è la Bontà.

Ogni sua opera — dai grandi quadri di maternità al semplice cartello-avviso per il giornale « l'Aurore » — contiene lo sforzo della Bontà che si

EUGENIO CARRIÈRE: " LA FAMIGLIA „ — (GALLERIA MODERNA DI PARIGI.

genera dai ciechi istinti primordiali; e l'angoscia che è immanente in tutta questa pittura crepuscolare, l'angoscia che smorza i toni troppo canori e trattiene con un invisibile legame l'impeto dei gesti troppo passionali, sembra essere l'eco dell'antico universale dolore che dal protoplasma iniziale trasse per infinite lotte le forme umane più evolute.

Così che anche per questo aspetto l'opera del Carrière è schiettamente moderna, dominata com'è più dalla preoccupazione del *divenire* che dal concetto della stasi. Anche per questo carattere si differenzia con vantaggio dal classicismo degli antichi. L'umanità concepita dal pittore moderno non vuole essere, come quella che concepì l'antico, definitiva. Essa è in moto: è consapevole dell'eternità di questo moto; e la dolorosa coscienza di questa sua perpetua trasmutazione non la fiacca, ma la sospinge verso una perfezione, irresistibilmente.

Talvolta, mantenendosi la scena fra le più ordinarie gesta della vita, questa consuetudinaria eco di dolore assurge alla tragicità, com'è nella tela esposta alla Universale del 1900: « L'Étude ».

Due mezze figure. Una pittrice allunga la mano ad esaminare il cranio della modella: e costei riversa il capo passivo e scinde la veste dal collo per lasciarsi esplorare. Ma quali intense vibrazioni psichiche tumultuano dietro i gesti miti, e quale oscura coscienza di un fato indomabile è maturata nelle due teste ossute? Dalla scena semplice emana una espressione tragica quale non raggiungono per certo le usuali rappresentazioni di carneficine guerresche o di martirî o di assassinî storici o di bibliche crocifissioni.

Il Carrière ha intuito che l'elemento tragico della vita non è nella accumulazione di catastrofi esteriori; ma piuttosto in alcune mal definibili e come equivoche direzioni delle nostre vibrazioni interne;

esso sboccia da ogni forma più comune della vita, improvvisamente, come una rivelazione ammonitrice al nostro animo atterrito.

* * *

Ma il centro irraggiante di tutta l'opera del Carrière, il lembo fondamentale sul quale egli ha potuto edificare le sue sintesi più capaci, la fonte a cui egli riviene ogni volta che voglia attingere forza per nuovi ardimenti, è il sentimento della maternità.

La sua coscienza, così piena della nozione di solidarietà, è sempre pronta a commuoversi dinnanzi al fatto naturale che scopre, più chiaramente d'ogni altro, il vincolo di dipendenza reciproca in cui si muovono gli individui, ed anche il fatale principio di separazione che eternalmente si infiltra nella materia, e la sommuove e la rivolge e la strazia per il rinnovamento infinito della vita. Perchè la maternità è il dramma elementare del mondo: è il fatto naturale che pel primo e più nudamente manifesta i due principî generatori dell'universo, che Empedocle chiamò: la Discordia e l'Amore.

Il Carrière ha pertinacemente cercato le manifestazioni dell'istinto materno per tutto, nella pace degli ambienti domestici, nel fervore delle vie metropolitane, l'ha sorpreso fra l'ilarità dei giuochi infantili: con inestinguibile ardore di ricerche l'ha espresso in disegni e in grandi tele, in schizzi istantanei, in acqueforti autoctone o illustrative d'opere letterarie; l'ha chiuso nell'adunazione di più figure, l'ha fissato nella rapida curva di una mano adunca per proteggere o languida per carezza, o nella contrazione di una bocca baciante, o nell'ombra di ciglia abbassate a vigilare un pargolo, o nell'arco di una nuca femminea chinata da un'ansietà sùbita. E questa copiosa serie di opere radicata in un unico sentimento è varia per concezione e per mezzi e-

EUGENIO CARRIÈRE — "LE BAISER" (1901).

spressivi, così che l'universale istinto di conservazione della vita attraverso il succedersi delle generazioni è presentato in tutta la molteplicità fenomenica che può assumere nella specie umana, dai suoi aspetti più genericamente animaleschi a quelli più umananamente perfetti.

EUGENIO CARRIÈRE — " MATERNITÀ " — (GALLERIA MODERNA DI PARIGI).

Egli ha svestito il prepotente sentimento materno da quella falsa repulsiva sdolcinatezza onde si compiacque rivestirlo il Rinascimento toscano nelle iconografie della Vergine-Madre. Il primo termine di questo affascinante binomio mitologico parve assorbire — forse per la sua più facile tramutazione in una entità ideale — tutta l'attenzione degli artefici di Toscana: e sul grembo della vergine estatica, ignara delle vicende di gioia e di dolore per cui la passione fa dagli individui scaturire il flusso perenne della razza, il bamboccio attillatello parve appoggiato più come un prescritto accessorio simbolico che come il frutto non ancora del tutto distolto dal tronco che con gioia e dolore lo maturò.

Anche in stagione più vicina a noi la pittura realistica, quando non attingesse la tragicità nelle catastrofi esteriori, si arrestò agli aspetti ilari della maternità. Invece, lungi dall'essere nudrito tutto di gioia, l'amore materno è contesto di spasimi e di ebbrezze, ed anche nella maternità meglio favorita dai casi esteriori la somma del dolore sorpassa la somma del piacere; le prime spasmodiche contrazioni

EUGENIO CARRIÈRE — STUDIO PER UN PANNELLO DECORATIVO.

del ventre che s'immaterna, sembrano annunciare alla futura madre la lunga teoria dei dolori spirituali che inesorabilmente verrà ad abbattersi su lei. La fiamma di vita non può trasmettersi da un egoismo ad un altro senza uno schianto enorme.

Ed è appunto l'aspetto doloroso, o, per meglio dire, tragico, della maternità, che il Carrière ha efficacemente espresso in una opera di gloria imperitura. È questa una delle rare tele che nella mediocrità della grande Galleria Moderna di Parigi abbiano davvero virtù di arrestare imperiosamente il visitatore (purchè sia vergine di preconcetti) e di lasciargli nell'animo un commovimento durevole.

La coscienza, dinnanzi a questa visione, è aumentata, come per la rivelazione di un mistero elementare della natura.

La madre ha stretto in un unico abbraccio passionale le sue due creature tenere. La luce fa scaturire dall'ombra unificatrice i gesti individuatori delle tre persone: così che il mistero della luce scaturiente dai grembi inesplorabili dell'ombra, sembra ripetere il mistero del parto fisiologico. Una sovrana volontà urge il corpo della donna verso la guancia filiale; protende i muscoli del collo e aduna quelli delle labbra, flette il braccio e la mano in arco stringente per un impeto di terrore e di affetto ; come se la dolorosa volesse abolire il solco che la separa ormai dalle sue creature e che si approfondirà ogni giorno, e volesse nella sua carne desiosa riassorbire la carne partorita. Le due creature avviluppate prestano un po' retrive i corpi all'abbraccio, come atterrite dalla sùbita intransigenza di quella passione che pare voglia sopprimere la loro sbocciante individualità. Un'angoscia si sprigiona pure da quelle tre volontà d'amore.

Movendosi intorno a questa sua devozione per l'istinto materno, il Carrière a grado a grado amplificò la sua concezione unitaria del mondo. Si soffermò a fissare l'entità multipla e armonica della famiglia, in cui la dominante non è più la madre, ma essa pure ed ogni altro individuo si definiscono in funzione di quella entità comprensiva. Più tardi, nel « Cristo in Croce » vigilato a fianco dalla madre in un atto di muta disperazione, si manifesta l'oscuro intento dell'artista di stabilire un rapporto fra la passione materna e un avvenimento di alto valore umano, com'è il supplizio del Cristo.

Infine, progredendo sempre il suo istinto nell'afferrare le entità più riassuntive, giunse alla figurazione della folla, non concepita come una radunanza accidentale di singoli individui, ma cementata in blocco compatto per la forza di un unico sentimento dominatore. È la volta del famoso « Théâtre populaire de Belleville ».

Come un vento che soffi forte su una selva, pure lasciando ad ogni individuo vegetale la sua struttura caratteristica, piega tutto il viluppo dei rami e dei tronchi e la chioma di erbe e di virgulti secondo un ritmo comune: così la collettività degli

umani, per sesso per età per mestiere per costituzione fisica e psichica diversissimi, è unificata dal soffio di qualche violenta passione che, nata dalla finzione scenica, travolge tutte le volontà individue in un'unica onda sentimentale.

Anche questa volta — questa volta più che mai — fu il Carrière al vertice della modernità. La sua concezione pittorica, senza essere inquinata da alcuna rettorica dottrinale, è in perfetta armonia coi più nuovi pensieri che tendono a dare un valore sempre più preponderante alle entità collettive. Io non so, in alcun tempo, alcun altro tentativo grafico di rappresentare unitariamente la folla, che possa essere paragonato a questo. Col « Théâtre populaire » il Carrière ha aperto l'adito ad una nuova regione ancora inesplorata dall'arte, e che sarà certamente la più fertile di opere eccellenti in un avvenire non lontano, quando le società avranno trovato la pace feconda nella soluzione dei problemi che le agitano oggidì.

Questa opera è forse l'antesignana di una pittura nuova destinata a raccontare alle folle, nell'eretismo poetico, la loro vita ingenua e forte, in ampie iconografie sulle mura solenni di templi non ancora eretti, votati a un culto che già è nell'animo di molti.

Del resto, l'attività del Maestro è in questo momento concentrata in un lavoro che segna già un passo largo su questa via, ed è una nuova conquista del suo. istinto.

Ebbi la fortuna di osservare nello studio del Maestro due dei quattro grandi pannelli destinati alla decorazione del Palazzo Municipale del XII *arrondissement* di Parigi. Egli vuole raffigurarvi i quattro momenti più caratteristici dell'età umana: i Fanciulli, i Fidanzati, la Famiglia, i Vecchi. Benchè le vaste composizioni si trovino tuttavia in uno stato preparatorio, credo di poter affermare che segneranno una nuova ascensione del Maestro verso un'arte di una vasta portata sociale. La larghezza e la sobrietà delle masse esprimono un concetto decorativo solenne, del tutto personale al Maestro, ma per la sua stessa semplicità molto facilmente accessibile; e la solidità strutturale e la semplicità mimica delle figure che sembrano colate di bronzo rivelano la ricerca di un carattere epico.

Così l'arte del Carrière — derivata anch'essa dall'impressionismo pittorico che fu già una prima forma di affrancamento dal puro realismo oggettivo — tende sempre più ad una libera interpretazione della natura che gli consenta la creazione di forme superumane.

Nel quadro « Il Bacio » esposto al Salon del 1901, come nei pannelli decorativi testè citati, le figure hanno già definitivamente sorpassato la verità tangibile, e sembrano, per la grandiosità stilistica delle forme e l'ampiezza dei gesti scultorî, destinate a costituire un nuovo classicismo plastico. Cosicchè la maniera rivoluzionaria degli impressionisti sembra, nel suo ultimo evolversi, riattaccarsi alla tradizione contro la quale originariamente insorse, e invece di distruggerla, considerevolmente aumentarla. E questo è il processo naturale di tutte le forze vive.

Richiamo a tal proposito l'attenzione del lettore in special modo sulla figura di destra nel quadro « Il Bacio ». Il gesto della quale, insieme alla sobrietà di un Leonardo ha vigoria di Michelangiolo.

* * *

La tecnica pittorica del Carrière è semplicissima. Vorrei dire che il suo merito materiale è di non avere tecnica alcuna, data la somma di artifizî di complicazioni di astruserie che la parola « tecnica » è giunta a significare fra gli artefici della tavolozza. Maturato quando, fra la tradizionale virtuosità degli accademici e la studiata e complicata spigliatezza degli impressionisti da salotto, il pittore era giudicato alla stregua della stranezza e della misteriosità dei suoi procedimenti di tavolozza, ed i divisionisti i puntinisti i pagliettisti i sintetisti avevan finito per scambiare l'arte del pittore coll'arte del giuocatore di bussolotti; il Carrière ebbe il coraggio di dipingere semplicemente, senza sotterfugi o inganni; in modo che il suo procedimento pittorico non è il risultato di alcun segreto d'*atélier*, è manifesto in una sola pennellata, appare come il mezzo più naturale, immediato, per l'espressione del sentimento peculiare al pittore. Sulle sue tele, la materia colorante non è molto densa, non mai accumulata, ma sempre rivolta e mischiata da un lavoro quasi plastico. La sua intonazione prediletta è piuttosto bassa, madreperlina nelle luci, ambrata nelle ombre. La sua scala cromatica, ridotta. Cosicchè il Carrière fu spesso accusato di ottusità ottica. Alcuni critici credono ancora di aver condannato inappellabilmente la sua originalità pittorica, sentenziando che il Carrière non ha fatto che rinnovare il vecchio procedimento della « grisaille ».

Invece il modo pittorico del Carrière è il frutto di una sensibilità ottica sviluppata fin quasi alla

mostruosità. Per conto mio non so di alcun pittore moderno di cui la potenza scrutatrice della retina sia così acuita, se non forse il Monet, di cui il risultato non è essenzialmente molto dissimile, sebbene apparentemente opposto a quello del Carrière. Il famoso maestro impressionista ha educato la tenuità, così improvvisamente rivelata, è una fonte copiosa di commozione. Al pari del Monet, il Carrière ingrandisce colla sua sensibilità la nostra nozione del mondo fisico; aumenta la nostra giornata di un tempo considerevole conquistato sulle ombre albali e crepuscolari. La visione del suo sforzo dilata-

EUGENIO CARRIÈRE — STUDIO.

sua retina a sopportare e ad analizzare gli abbagliamenti della luce solare più vampante: il senso del Carrière si è invece educato nell'ombra: il suo occhio è un notomizzatore implacabile delle tenebre. Dove le retine rozze, ed anche le mediocremente educate, non percepiscono più che una macchia atona, esso ritrova ancora una penetrante serie di vibrazioni luminose, nella quale le note cromatiche si succedono per variazioni infinitesimali, di cui la torio sui limiti del mondo percettibile ci tien presente che quei limiti si possono indietreggiare all'infinito: le tenebre non sono che uno stadio relativo alla raffinatezza sensitiva di chi le scruta. La luce è come la vita, continua; la tenebra è la morte — apparenti.

Una angoscia materiale sembra premere questo mondo luminare nuovamente rivelato, quasi vi regnasse continuo lo sforzo di uscire dalla sua genesi imperfetta. E questa angoscia immanente nelle

insicure vibrazioni diventa per l'artista il mezzo per estrinsecare il suo più intenso commovimento sentimentale. Impadronitosi di un nuovo mondo fenomenico, egli ha nel medesimo tempo aumentato il suo mondo sentimentale, e si è reso atto a riversare in noi l'onda della sua nuova ricchezza; ciascuno di noi può accoglierne in misura della senso, per ritrovare nel mondo apparenziale le forme equivalenti alle percepite realtà intime;

Certo la nostra burbanzosa educazione di « positivisti », che ci impose come canone indiscutibile lo sprezzo delle entità metafisiche, ci induce a ritenere il primo sistema di sviluppo come il più probabile, se non come l'unico possibile. Ma, il nostro di-

EUGENIO CARRIÈRE — STUDIO PER UNA " MATERNITÀ ".

sua propria capacità. Veramente, qui il mezzo formale e il fine sentimentale si confondono; nè si saprebbe affermare a buon diritto quale sia stata la prima conquista dell'artefice: se la nuova serie fenomenica, frutto di un ostinato sforzo del senso, dalla quale sia poi nata l'intuizione di nuove e profonde realità sentimentali; oppure se queste realità, già ritrovate dall'artista nella contemplazione della sua vita interiore, non abbiano determinato e sostenuto lo sforzo di una lunga educazione del sdegno per la metafisica assomiglia troppo al disprezzo della luce che potrebbe ostentare un uomo nato cieco, perchè chi ha volontà di scoprire qualche nuovo vero vi si indugi più a lungo. Il carattere generale di tutta l'opera del Carrière, la spiritualità che costituisce l'impronta geniale di tutta la sua produzione, ed anche la sua vita fino dalla prima giovinezza tutta raccolta in un brevissimo cerchio di cose e di persone e tutta meditativa, la sua cultura ancor più profonda che estensa, mi convin-

cono che il suo procedimento creativo si muova sempre dall'interiore all'esteriore. Ciò è: che egli parta sempre dalla nozione sicura di una realtà tra-

EUGENIO CARRIÈRE — RITRATTO LITOGRAFICO DI AUGUSTO RODIN.

scendente il mondo fenomenico, per giungere alla creazione di nuove forme che significhino quelle realtà esattamente. Il suo lavoro pittorico non consiste nel ricercare a caso in una determinata forma un significato trascendente; consiste nel ricercare ad una verità trascendentale di cui egli si scopre padrone, una forma significatrice. Questo processo mi spiega la sua pertinacia a rivestire di forme varie uno stesso soggetto astratto: la Maternità, la Famiglia, l'Intimità, fino a che, attraverso una lunga serie di rappresentazioni, egli non abbia trovato l'espressione adeguata.

Questa virtù metafisica fa di Eugenio Carrière un ritrattista di eccezione nella pittura moderna.

D'ordinario, il pittore che ha incarico di ritrarre un volto, ne studia al disegno i dettagli di forma e l'insieme, e ne analizza le qualità di colore, finchè

sia giunto a fissare nella imagine un carattere psichico ritrovato per via: ed allora egli stima finito il suo compito, e meglio gli pare di averlo a nuovo la forma sensibile che la esprima integralmente. Il processo per cui il suo istinto giunge così al centro di una individualità è di solito lentissimo,

EUGENIO CARRIÈRE — SECONDO RITRATTO LITOGRAFICO DI PAUL VERLAINE.

perfetto quanto più è evidente quel carattere accidentalmente scoperto. È il ritratto di commissione.

Il Carrière si impadronisce prima sicuramente di quella verità trascendentale di cui ogni persona corporea non è che il vaso — dagli accidenti della vita materiale fatto quasi sempre inadeguato — e procedendo allora da questa verità interna, egli crea costituito di acquisizioni infinitesimali che avvengono quasi tutte all'infuori della sua coscienza. Infine, quando la presa di possesso da parte dell'istinto è completa, nella coscienza dell'artista si determina il bisogno di proiettare la nuova assimilazione in una forma sensibile. Nasce allora il ritratto d'arte. Il quale non ci deve dare, come un qualunque ritratto

fotografico, un'imagine più o meno chiaramente significativa di un qualunque carattere psichico, ma la misura della affinità che l'artista ha colla persona rappresentata. Il ritratto d'arte definisce la linea di contatto di due volontà individuali; è il segno del loro amore istintivo reciproco. Esso è così significativo della persona imaginata che dell'artefice.

mercio della famiglia, sia nella comunione dell'amicizia aumentata dalla cognizione delle opere. Ed ecco la faccia dolorosa e emaciata di Paul Verlaine; il capo ossuto e imperioso del domatore di marmo Augusto Rodin; il volto soffuso di sottile ironia di Anatole France; e Alfonso Daudet triste, e Jean Dolent, e Gabriel Séailles, e il De Goncourt; e la

EUGENIO CARRIÈRE — STUDIO DI TESTA

Infatti, tutti i ritratti del Carrière sono di persone legate a lui dalla più stretta consanguineità o dall'amicizia, e spesso anche note pubblicamente per le loro opere di pensiero: poeti, pittori, scultori. Comunque, sono sempre persone per le quali l'artista potè, per quel processo lento e subcosciente cui accennai, afferrare l'intima verità, o meglio, la parte di quella verità che interessa il suo istinto, sia nell'ininterrotto commercio della famiglia... lunga serie dei ritratti di famiglia, dove la tenerezza paterna o maritale ha trovato il supremo raffinamento dell'espressione patetica. Ma nulla è più alieno dallo spirito del Carrière che il ritratto di commissione.

* * *

Così nel tempo in cui il Meissonier trionfava colla

virtuosità di un realismo gretto incapace di scegliere nella realtà gli elementi essenziali della commozione, e il Bouguerau pontificava nei circoli plutocratici di un mondo indipendente dalla nostra attività soggettiva. L'ufficio dell'arte, in qualunque epoca la si consideri, è di far prevaler sempre la realtà in-

EUGENIO CARRIÈRE — STUDIO DI TESTA (1902).

(e vi pontifica tuttora!) coll'ipocrisia di un ripugnevole sentimentalismo conventuale, che amava chiamarsi idealismo; il Carrière affermò una nuova interpretazione della natura, trasportando la realtà dal mondo esteriore al mondo interiore.

Noi siamo troppo spesso dominati dalla illusione tima (o sentimentale, o passionale, come la si voglia chiamare) sulla apparente realtà esteriore. Quella realtà intima, o sentimentale, si esprime nella sua integrità per mezzo di rapporti armonici quali, teoricamente, si possono stabilire in qualunque serie di sensazione. Fu un errore della estetica Schopen-

haueriana il voler limitare l'espressione immediata e integrale ai rapporti armonici fra le sensazioni auditive. La musica, propriamente detta, non ha in sè alcuna precellenza sulle altre arti; perchè tutte le arti sono ugualmente musicali. Un tempio greco e un quadro di Carrière non sono meno musicali di una sinfonia di Beethoven. Non essendo legato dalle determinazioni oggettive delle cose, il Carrière, per mezzo dei legami della luce non mai discontinui, costituisce delle nuove unità materiali che si producono nel suo cervello già in una stretta dipendenza armonica, cioè con un valore musicale. Gli elementi della natura fisica, assorbiti per una osservazione scrupolosa ed assidua, si rifondono e si rifoggiano nel suo temperamento di poeta e ne riescono alfine vestiti della sua forma, come metalli fusi e raffreddati in un vaso duro. È la volontà umana che impone il suo suggello all'ordine delle cose.

Come in una musica perfetta, nelle opere più mature del Maestro non si potrebbe aggiungere o togliere alcun elemento senza distruggere totalmente il quadro, tanto tutte le masse di luce e di ombra si corrispondono armonicamente e si originano l'una dall'altra. Le linee di luce si inseguono si raggiungono si sposano, si irraggiano di nuovo e si ricongiungono, nei grembi profondi dell'ombra. Nè vale la critica che gli fu mossa: di voler fare della «musica» colla pittura. La sua attività artistica è esclusivamente pittorica; da poichè il mezzo in cui si esercita non è nemmeno la forma voluminale, è propriamente la luce.

Il metodo che sembra averlo condotto per un trentennio di ricerche pittoriche alla creazione di questo suo mondo visivo in così equa rispondenza col suo mondo sentimentale, è una sempre più larga ed audace semplificazione della realtà oggettiva. Fino dall'epoca della sua prima emancipazione dall'insegnamento accademico, ogni sua opera, ogni suo studio di disegno o di colore rivelano questo suo istinto critico, questa volontà di scegliere fra gli elementi offerti dalla natura e di imporvi una graduazione di valori. Al pari della statuaria del Rodin, anche la pittura del Carrière sembra tendere a quella sintetica e quasi schematica semplificazione che è forse il mezzo supremo dell'arte e che ebbe la sua più schietta realizzazione nella scultura egizia. Siano i profili di un gesto umano tesi verso il suo obbietto, siano le linee di una pianta ascendente verso la luce, siano le curve globali di un nembo che incalza l'orizzonte, siano i corrugamenti orogenetici di una roccia; più le linee usate a descrivere una forma sono ampie continue e riassuntive, e più è fatta evidente la legge imperativa che resse lo sviluppo di quella. Cosicchè sono le formule d'arte più sintetiche quelle che ci insegnano meglio le leggi informatrici della natura.

Per convincersi del costante progresso di questa volontà riassuntrice nel nostro Maestro, è opportuno un raffronto fra i due ritratti litografici di Paul Verlaine, compiuti a breve intervallo di tempo. Anche attraverso la riproduzione fotografica il lettore potrà rilevare la maggior larghezza di piani secondo la quale è costrutta la più recente imagine; e convincersi come in questa sintesi più audace il sacrificio di alcuni volumi secondari, la continuità delle luci più decisa, rendano più intuibile la struttura belluina di tutto il capo, e ne aumentino insieme considerevolmente l'espressività patetica. Tutto l'umano dolore e tutto l'animalesco desiderio insoddisfatto del poeta voluttuario e miserevole informano l' imagine pinta. Ogni altra qualità secondaria fu avulsa. Portata a questa intensità, l' imagine trascende la persona evocata. Diventa il simbolo vivo di tutto uno stato passionale dell'umanità.

Una così ardita semplificazione delle forme diventerebbe, invece che intensificatrice, inespressiva o incomprensibile, se non fosse sempre sorretta da un disegno costruttivo che ha la giustezza geometrica e la statica subito convincente delle architetture classiche. Tutte le parti dei corpi umani plasmati dal pennello del Maestro come da una stecca scultoria, si corrispondono e si reggono a vicenda come le parti di un tempio attico. Ogni organo ostenta di primo acchito la struttura caratteristica a cui lo informò, nella millenaria evoluzione, il suo ufficio precipuo. I cranî mostrano la solidità di cupole atte a proteggere l'organo più delicato e a contenere la maggior somma di forza esplosiva che si aduni nei serbatoi dell'organismo; le fronti hanno robustezza e semplicità spaziale quasi geometrica, cui le parti muscolose del viso si innestano con saldature tenaci, come a un ceppo fisso che signoreggi la loro mobilità. La prensilità delle mani è espressa dal Maestro con una intensità conturbante. La lunghezza delle dita, prolungate nelle origini metacarpiche, spesso mantenute parallele così che ripetano più volte attorno all'oggetto la stessa curva avviluppante — curva che nasce già nel gesto del

braccio — ostenta la qualità ferina di questo organo di preda, e lo eleva tuttavia ad una spiritualità di espressione squisitamente umana. La mano, meno abituata a mentire del volto, più obbediente agli istinti fondamentali, è uno dei motivi prediletti dal Maestro.

Chi ebbe la fortuna di indagare gli angoli più

EUGENIO CARRIÈRE — "L' ÉTUDE„ (1900).

reconditi del suo studio, sa di quale immenso lavoro sia frutto la sua maestria di disegno. Egli ha indagati e notati i gesti più fuggitivi; ha piegata e rigirata la linea ad esprimere tutti i meandri del suo spirito.

Il proposito di risolvere i problemi più intricati della forma, di ritrovare i piani essenziali in una costruzione apparentemente illogica o complicatissima, ha condotto a più riprese questo scrutatore d'uomini allo studio del paesaggio. Ed è un Carrière quasi del tutto ignorato dal pubblico che si rivela non meno geniale del figurista in una ricca serie di studi a due tinte, dei quali la piccolezza materiale contiene tuttavia una grandiosità tragica di concezione. Quella sua passione che gli fa intendere spesso ad angoscia i corpi umani, gli fa prediligere nella natura inerte gli aspetti cataclismatici, sotto i quali, come sotto i muscoli esagitati di un nudo umano, il suo istinto semplificatore si sforza di rintracciare la logica di uno scheletro tellurico. Anche qui la legge informativa e la virtù emozionante sono estratte insieme dall'involucro materiale, e rivelate. Alcuni suoi paesaggi montani ravvolti secondo un ritmo ampio sembrano edificati per portare una razza di uomini che chiudano in muscoli di bronzo una volontà di fuoco; alcuni cieli avviluppati da un unico sprazzo di nubi sembrano attendere l'aerea cavalcata delle vergini superumane e guerriere.

Pochi di questi studî furono per la prima volta esposti l'anno scorso nelle gallerie del Bernheim, e furono una rivelazione. Quando il Maestro si decidesse a farne una mostra completa porterebbe un elemento efficace nella moderna interpretazione del paesaggio.

* * *

Questa sua sapienza di architettore di cieli e di monti, unita alla sua virtù di scrutatore dei gesti umani ed alla qualità musicale di tutta la sua opera, sembra predisporlo eccellentemente pei grandi lavori di pittura decorativa. Sfortunatamente, questo creatore geniale non ha ancora vinto del tutto l'opposizione subdola dei circoli ufficiali; cosicchè se ne togliamo i pannelli per la Municipalità di Reully cui attende in questo momento il Maestro e dei quali ho già fatto parola, pochi e di secondaria importanza sono fin qui i lavori decorativi affidatigli dai preposti ai pubblici monumenti. I meno sacrificati sono le sei lunette nella Sala delle Scienze dell'Hôtel de Ville di Parigi. Sono tuttavia in così infelice illuminazione che non mi è possibile offrirne al lettore una riproduzione fotografica. Collocati, per una assurda disposizione, fra il realismo spagnolesco del Bonnat e l'impressionismo stridulo del Besnard, entrambi irrispettosi della costruzione architettonica, le sei brumose figure colle quali il Carrière simboleggiò le Scienze bastano ad attestare la sua intelligenza di decoratore. L'istinto dell'armonia sempre vigile in lui, il pertinace bisogno di concepire delle unità vaste e compatte, hanno indotto il pittore alla giusta subordinazione verso l'architetto. Le sue figure, tenute in una intonazione discreta e in una atmosfera bene avviluppante, non attraggono l'attenzione che quando il concetto architettonico della sala fu rilevato dal visitatore. Allora esse si rivelano ed assumono un valore rappresentativo e poetico proprio.

È da augurarsi che gli sia presto affidato, come già al Puvis de Chavannes, qualche vaso architettonico solenne, in cui egli possa liberamente estrinsecare queste sue preziose virtù di decoratore.

* * *

Esplicatore di gesti umani essenziali, ritrattista, paesista, decoratore, Eugenio Carrière, sorge in quest'alba di rinascenza, come il tipo complesso e completo dell'artista.

Nessun pittore, nè fra gli antichi nè fra i moderni, ha dimostrato a un così alto grado la capacità di concepire e rappresentare la natura in blocco. L'antichissimo « l'uno e il tutto » trova nel pittore moderno la sua espressione emozionante.

La dilezione per le armonie crepuscolari e la parsimonia del colore che materialmente caratterizzano l'opera del Carrière, parvero a taluni depressive della Vita; e il Maestro fu accusato di pessimismo.

Ma esalta la gioia di vivere tutto quanto dilata la sfera della nostra conoscenza, tutto quanto riallaccia in più stretti rapporti le forme apparentemente disaggregate e indipendenti, tutto quanto prolunga le forze impressionatrici o emotrici, e ci mostra la dilatabilità del limite che i nostri sensi arbitrariamente impongono alle attuazioni della Vita. Non v'è abisso pauroso, non nocciolo d'ombra o ripostiglio d'anima equivoco, non crepuscolo ambiguo di luce o di sentimento, che, sinceramente esplorato, non si converta nella nostra coscienza in uno stimolo nuovo verso la vita. La volontà di vivere non si nutre soltanto di cachinni di riso e di luce. Essa estende radici per tutta intera la realtà. E più i multipli aspetti di allegrezza e di angoscia e di ebbrezza e di pianto si integrano, e più quella volontà s'ingagliarda.

* * *

Perfettamente armonico coll'artista è l'uomo. Nessun dissidio tra la sua personalità poetica e la sua personalità domestica. Di rara e disadorna parola, il suo commercio è tuttavia sempre improntato ad una grande spiritualità. Alieno da ogni manifestazione facinorosa, egli sembra non curarsi del consentimento pubblico, senza pure affettare alcun dispregio. Tutta la sua vita si svolge in seno alla sua famiglia, che è numerosa e cementata di affettuosità. Egli è un affettivo e un meditativo. La nota fondamentale del suo carattere è una bontà soffusa da qualche melanconia. Quella melanconia non mai aggressiva, sempre indulgente, serena, che è come la caratteristica degli spiriti grandi, i quali, percorso tutto il ciclo dell'indagine, si ritrovarono faccia a faccia col mistero.

Secondo il bel costume francese delle pubbliche inchieste, egli è spesso interrogato sui quesiti che più travagliano il pensiero moderno, anche all'infuori dell'ambito dell'arte. E le sue risposte, sempre, sono improntate da una grande serenità di giudizio, in cui la semplicità formale del buon senso e l'acutezza penetrante del genio che corre diritto al cuore delle cose, si confondono.

La sua eccellenza artistica e la sua bontà fanno del Carrière un insegnatore d'arte eccezionale. Egli in questi ultimi anni si è raggruppato intorno un piccolo nucleo di giovani energie artistiche, che gli professano un sentimento di devozione. Perchè nessuno più di questo poeta dalla personalità così decisa è rispettoso della personalità altrui; nessuno più di questo forte vittorioso è accoglitore degli sforzi anche più incerti. Ogni sua critica anche più negativa, non è mai deprimente. Il suo ammaestramento è assai più spirituale che tecnico. Lasciando all'allievo di ritrovare i suoi mezzi espressivi, egli sembra ricercare in ogni individuo la piccola fiamma di sincerità, che educata, può diventare un grande e luminoso incendio.

* * *

Chiudo questo breve esame dell'opera di Eugenio Carrière, esprimendo il voto che il Comitato della Esposizione Veneziana, già così benemerito dell'arte d'Italia, organizzi per una prossima Biennale una mostra copiosa delle opere di lui; la quale, suscitando discussioni alte ed alacri, sarebbe per l'arte italiana risurgente a vita nuova, un vigoroso impulso: perchè l'opera di Eugenio Carrière è tutta rivolta verso l'avvenire.

La nostra anima italiana è fatta di musica. E noi dobbiamo a questo musico delle vibrazioni luminari l'omaggio della nostra ammirazione.

Ed a noi stessi lo studio attento della sua opera, dobbiamo.

UGO BERNASCONI.

EUGENIO CARRIÈRE — STUDIO DI PAESE.

ALEXANDRE CHARPENTIER — LA SUONATRICE DI VIOLINO — (LITOGRAFIA A COLORI ED A RILIEVO).

L' ESPOSIZIONE DI BIANCO E NERO A ROMA.

'ESEMPIO fortunato di Venezia, che, nelle sue periodiche mostre di belle arti, ha riservato ogni volta una o due sale ai prodotti più caratteristici dell'aristocratica arte del bianco e del nero, facendo conoscere parecchi dei più valenti ed originali maestri europei ed americani di essa al pubblico italiano, dapprima, se non ostile, indifferente, ma poi, di biennio in biennio, sempre più interessato e simpatizzante, ha persuaso il Consiglio Direttivo della *Società degli amatori e cultori di belle arti* ad indire a Roma una grande esposizione internazionale di stampe moderne, nonchè di disegni a penna od acquerellati destinati ad illustrare il libro, la rivista od il giornale.

Il proposito presentava non poche difficoltà di ordine pratico per essere attuato ed incontrava le sorde ostilità di tutta quella numerosa falange di artisti, i quali, considerando le esposizioni annuali come mercati destinati a far vendere i loro quadri e le loro statue, veggono di mal occhio qualsiasi iniziativa che possa metter loro di fronte dei concorrenti. Però l'intelligente ed entusiasta attività del presidente Conte di San Martino e del segretario Architetto Vincenzo Moraldi ha fatto superare le difficoltà ed ha reso innocue le ostilità, scioltesi nei soliti brontolamenti malignetti nelle sale dei caffè e del Circolo artistico.

L'esposizione, malgrado qualche inevitabile assenza e malgrado qualche eccesso d'indulgenza a riguardo della sezione italiana, è riuscita importantissima per numero e qualità d'opere: è un'esposizione davvero unica nel suo genere e quale non può vantarne una simigliante nè Parigi, nè Londra, nè Vienna, un'esposizione a cui il pubblico romano, per solito alquanto noncurante e disdegnoso in fatto d'arte moderna, ha mostrato il suo compiacimento ed il suo interesse, non soltanto con l'accorrere numeroso ma anche col comprare in gran quantità stampe in nero e stampe a colori, in modo che non vi è stato artista di particolare valentia o seduzione che non abbia venduta qualcuna e talvolta parecchie delle opere esposte.

Agli scettici, che, con un sorrisetto sarcastico, attribuiranno tale successo a snobismo, io ripeterò che, pur non ignorando i pericolosi errori e le ridicolaggini degli *snobs*, credo che si debba essere ben lieti che, in un paese come il nostro così tiepido per ogni manifestazione estetica che non si presenti sotto forma di spettacolo teatrale, lo snobismo si decida una buona volta ad esercitarsi non soltanto a pro dei cavalli da corsa e degli automobili, ma anche a favore dei più delicati prodotti delle arti belle, siano targhette metalliche siano acqueforti.

* * *

Benchè la mostra romana s'intitoli con l'appellazione, resa classica dagli Inglesi, di *Bianco e nero,* una larga parte è fatta in essa alle forme gioconde

dell'incisione a colori, che, trascurata per più di un secolo, dopo i trionfali successi ottenuti nel settecento dal Debucourt in Francia e dall'italiano Bartolozzi in Inghilterra, oggidì ritorna di nuovo in onore ed assume, in ispecie presso i nostri vicini d'oltralpe, un sempre più largo sviluppo.

Allorchè si parla di stampe a colori è doveroso rendere innanzi tutto omaggio all'arte sapiente e squisita dei Giapponesi, maestri impareggiabili sempre che si tratti d'incisione, di decorazione e di arte applicata in genere. Vi è di essi, nell'attuale esposizione, una piccola raccolta di venti stampe dell'epoca aurea dell'arte nipponica, cioè fra la fine del secolo decimottavo ed il principio del secolo decimonono, la quale non può che procurare un delizioso rapimento estetico ad ogni raffinato buongustaio d'arte. Cosa si può immaginare di più gradevole all'occhio come delicata gamma di colore e come elegante evocazione di una pittoresca scena di paese o di un grazioso gruppo di figure, delle dame spaventate nell'attraversare un ponte di Toyokuni, dell'aristocratica signora accompagnata alla passeggiata dalle sue serventi di Kiyonaga, della leggiadra suonatrice di Yeishi, della ragazza che si trastulla con un bimbo di Haranobu, del bizzarro effetto di pioggia sur un ponte di Yeddo del mirabile paesista Hiroshighé, della fanciulla che canta accompagnandosi con lo *shamisen* di quello affascinante glorificatore della grazia femminile che fu Utamaro o delle due giù presso un pino del divino Hokusai?

CHARLES MAURIN — LA BIMBA DAL NASTRO ROSA — (ACQUAFORTE A COLORI).

Come ho già detto, è in Francia che l'incisione a colori ha attualmente il maggior numero di cultori, i quali, incoraggiati dal crescente favore del pubblico, applicano i più diversi processi tecnici e trattano i più svariati soggetti.

Fra coloro, che si attengono al processo più semplice e più democratico della cromolitografia, tre meritano di essere segnalati primi di tutti gli altri per personale eccellenza di fattura e di visione o di fantastica trasfigurazione della realtà e sono Jules Chéret, Th. A. Steinlen ed Henri Toulouse-

RICHARD RANFT — L'INGLESE ALLE " FOLIES-BERGÈRE „ — (ACQUAFORTE A COLORI).

RICHARD RANFT — IL SALUTO DELLA CAVALLERIZZA — (ACQUAFORTE A COLORI).

(Ed. Sagot, editore).

LAUTREC. Del primo, a cui devesi attribuire il merito grande di aver rinnovato, riabilitato e sollevato a dignità d'arte il cartellone illustrato, possiamo qui ammirare, oltre ad alcune eleganti covertine, un ventaglio d'una monocroma tinta sanguigna con una fantasiosa ridda di maschere. Anche del secondo, oltre a vari di quei tipici quadretti dell'esistenza, ora grottesca ora tragica, dei bassifondi parigini, che, riprodotti settimanalmente sulla prima pagina del *Gil-Blas illustré*, hanno reso popolare il nome del valoroso disegnatore svizzero, naturalizzatosi da poco francese, vi è un ventaglio con una scena balneare in riva al mare, la quale piace sopra tutto per un giocondo accordo di rosso, di turchino e di ranciato. Del terzo, infine, la cui recente morte precoce è stata così largamente deplorata nel mondo artistico, vi è una fantasiosa rievocazione di Napoleone circondato dal suo stato maggiore e due scene della provocante vita di piacere della Parigi notturna, che per essere gustate appieno in tutta la loro originale possanza evocatrice richieggono un occhio già assuefatto alla sintesi di disegno ed alla cartellonistica vivacità di tinte intere, le quali ne formano i due caratteri essenziali.

Una menzione particolare, subito dopo questi primi tre, a me sembra che meriti ALEXANDRE CHARPENTIER, già tanto ammirato lo scorso anno a Venezia per le sue medaglie e per le sue targhette; difatti le belle cromolitografie *Suonatrice di violino*, *Nella Zelanda*, *Sonatine sentimentali*, *Lo studio*, si fanno ammirare, non soltanto per la gustosa semplicità del tratteggio e della colorazione, ma anche per la singolare efficacia che attribuisce loro l'impressione a rilievo.

Meritevoli di essere ricordati sono altresì GEORGES DE FEURE, con le sue fantasie decorative di una grazia talvolta un po' leziosa; JEAN VEBER, con alcune composizioni di forse troppo ricercata stravaganza d'invenzione ma assai gradevoli all'occhio; GEORGES BOTTINI, con le sue civettuole figurine di frequentatrici delle *Folies-Bergère* e del *Moulin rouge*; A. LUNOIS, coi suoi ritratti dalle tinte vivaci di caratteristici tipi femminili d'Oriente o di Spagna; ed HERMANN PAUL, con qualcuna delle sue feroci caricature dal tratteggio rude ma efficace.

Più preziose ed aristocratiche sono le acqueforti a colori, anche perchè richieggono un lavoro tecnico più delicato, più complicato e più arduo, che deve essere eseguito dall'autore medesimo e pel quale egli si serve ora del tiraggio con varie lastre metalliche, ora dell'applicazione dei colori sur un'unica lastra mercè un batuffoletto di lino od il polpastrello del dito e talvolta riunisce i due processi.

Coloro che tra gli odierni incisori francesi possono a buon diritto considerarsi come i primi che abbiano con successo tentato l'acquaforte a colori sono JEAN-FRANÇOIS RAFFAELLI, il quale però nelle sue pregevolissime punte-secche si limita a sobri accenni di colore, lasciando scorgere largamente il fondo della carta ed il disegno in nero della punta,

B. BOUTET DE MONVEL — SPORTSMAN.
(ACQUAFORTE A COLORI).

e CHARLES MAURIN, di cui per armonia di colorazione e per morbidezza di tocco, mi appaiono sopra tutto mirabili quelle intitolate *Fanciulla dal nastro rosa* e *Dopo il bagno*.

Due altri acquafortisti a colori che fin dalle prime prove hanno affermata un'individualità ben spiccata, in cui le doti del colorista vivace si accoppiano alle doti del disegnatore sicuro e pur leggiadro

EDGAR CHAHINE — BAR AMERICANO — (ACQUAFORTE).

(Ed. Sagot, editore).

della figura femminile, presentata ora ora nella voluttuosa grazia della nudità ora nel movimentato ambiente della città moderna, sono RICHARD RANFT e MANUEL ROBBE: del primo piacemi di ricordare guadagnarsi, non meno del Robbe e del Ranft, l'ammirazione dei visitatori della mostra di Roma è B. BOUTET DE MONVEL, il quale rivelasi osservatore di rara penetrazione così nel ritrarre i tipi

EDGAR CHAHINE — AL BAR — (ACQUAFORTE).

(Ed. Sagot, editore).

con particolare simpatia, fra le stampe esposte a Roma, *Fanciulla e cane*, *L'inglese alle « Folies-Bergère »* ed *Il saluto della cavallerizza*, e del secondo *La bella stampa*, *Il mercato a Montmartre* e *Pace materna*.

Un terzo acquafortista a colori, che, a giudicare dalle stampe vendute, è riuscito meritamente a

signorili come i tipi plebei: *Lo sportman*, *Il bar*, *Giovanotto*, *Il barcone* e *Contadina* lo dimostrano con rara evidenza.

Ma vari altri acquafortisti policromi gareggiano coi cinque già enumerati e riescono a richiamare la nostra attenzione, così ad esempio MARY CASSAT, la nota pittrice americana che la lunga permanenza

HENRI DE GROUX — RITRATTO D'EMILIO ZOLA. (LITOGRAFIA).

a Parigi ha resa a metà francese, con la *Giovine madre in giardino* di un'ispirazione delicatamente poetica; così JACQUES VILLON, che, specie in *Imbronciata* e *Sulla panchina,* si afferma un così piacente riproduttore della leggiadria femminile; così J. PINCHON, abile sopra tutto nel tracciare con eleganza le snelle e slanciate sagome dei cavalli e dei cani nel tumulto della caccia; così i tre delicati paesisti GEORGES GODIN, A. LAFITTE e CH. HOUDARD; e poi ancora EUGÈNE BÉJOT, ALFRED MÜLLER, EUGÈNE DELATRE, C. BÉTUT, GEORGES EY CHENNE ed il SUNYER.

* * *

Passiamo ora alle stampe in bianco e nero ed ai disegni per l'illustrazione del libro e del giornale, facendone una rassegna molto rapida, giacchè la sezione francese è ricchissima di opere, contandone non meno di 522, con 102 espositori, dei quali però alcuni sono stranieri residenti a Parigi, come il Ranft che è svizzero, il Cappiello che è italiano, il Sunyer che è spagnuolo e lo Chahine che è armeno.

Fra gli acquafortisti, mettendo da parte FÉLIX BUHOT e MARCELIN DESBOUTIN, che sono morti, la cui eccezionale valentia è ben nota ad ogni collezionista di stampe moderne, FÉLIX BRACQUEMOND, il glorioso veterano dell'arte dell'incisione in Francia, i due che, con attitudini e doti assai differenti, si

GEORGES JEANNIOT — SULLA SPIAGGIA — (ACQUAFORTE A COLORI).

FERNAND KHNOPFF — DONNA MASCHERATA. (PUNTA-SECCA).

affermano su tutti gli altri sono PAUL HELLEU e EDGAR CHAHINE. Il primo è un innamorato dell'elegante dama moderna, che egli riesce impareggiabilmente ad evocare nella mollezza ammaliante delle pose languide, nel fasto dei ricchi abbigliamenti, nell' espressione ridente o sognatrice del volto vezzoso. Il secondo, osservatore acuto e chiaroveggente della fisionomia umana e mirabilmente abile nel saper cogliere nella sua istantaneità la posa o la mossa che rivela il carattere e le consuetudini di vita d'una persona, si è consacrato, raggiungendo una oltremodo rara eccellenza evocativa, a ritrarre i più caratteristici tipi parigini del femminile esercito del vizio e della classe degli umili.

ALBERT BESNARD, con alcuni nudi femminili in pose alquanto insolite ed un po' contorte, trattati con grande bravura di disegno; LOUIS LEGRAND, che, più d'una volta, nel fissare con la matita e con la punta dell'acquafortista gli atteggiamenti, le graziette ed i sorrisi delle silfidi del palcoscenico, si addimostra non meno valente di quanto lo sia col pennello il Degas; PAUL RENOUARD, abile sopra tutto nel cogliere con sguardo sintetico e poi fissare sulla carta gli aspetti panoramici di Parigi e gli addensamenti delle grandi masse umane sulle strade e sulle piazze; ecco tre altri maestri dell'acquaforte in Francia, ai quali si deve davvero un tributo d' ammirazione. Meritevoli, d'altra parte, di non essere dimenticati in questa troppo rapida enumerazione sono G. LEHEUTRE, coi suoi paesaggi fluviali dal tratteggio delicatamente filiforme, dai bei neri vellutati e dalle luminose riserve del fondo bianco della carta; CAMILLE PISSARRO, col suo branco di oche, F. CORABOEUF, col suo ritratto femminile, tratteggiato con correttezza abile ma un po' fredda, e la signorina A. DESAILLE, che imita un po' troppo pedissequamente Paul Helleu.

Il poeta della litografia in nero è HENRI FANTIN-LATOUR, le cui fantasmagorie, ispirate dai capilavori di Wagner e di Berlioz, hanno proprio qualcosa della vaga grandiosità suggestiva delle più geniali e nobili creazioni musicali. Una visione da poeta dimostra altresì EUGÈNE CARRIÈRE nei suoi così espressivi ritratti a litografia di Rochefort e di Jean Dolent. Di fattura morbida e sapiente appaiono le litografie di H. P. DILLON e di una graziosità ricercata, monotona e superficiale quelle del troppo lodato A. ROBIDA.

Ad attestare poi i progressi fatti in quest'ultimi anni in Francia dall'incisione su legno, che, dopo essere stata volgarizzata fino agli ultimi limiti del possibile dagli editori dei romanzi a dispense, si sforza, con risultati davvero promettenti, di riac-

HENRI EVENEPOEL — IL DRAGONE — (ACQUAFORTE A COLORI).

ALBERTO BAERTSOEN — MOLINO SULLA DIGA — (ACQUAFORTE).

quistare la sua caratteristica antica austerità, che dovrà riaffermarla impareggiabile decoratrice della pagina stampata, vi sono, all'esposizione di Roma, tutta una serie bellissima di illustrazioni di FÉLIX VALLOTTON e di GEORGES JEANNIOT, il quale ha esposto altresì acqueforti a colori, come *Il Polo* e *Davanti lo specchio,* e litografie, come *Battaglione in marcia* e *Soldato ferito,* oltremodo pregevoli.

In quanto ai disegni, nella sezione francese ve ne sono per tutti i gusti, dagli studi di nudo di AUGUSTE RODIN di una sintesi così elementarmente semplificatrice e pur così efficace nel fissare le pose più istantanee ed insolite al disegno a penna assai mediocre e di dubbia autenticità del MEISSONIER; dai dieci disegni dal delicato tratteggio delle figurine muliebri e femminili leggiadramente vestite secondo mode scomparse che ALBERT BESNARD ha eseguiti per illustrare *La dame aux camélias* a tutte le mondane, stravaganti, grottesche o spietate caricature di CARAN D'ACHE, di C. LÉANDRE, di ALBERT GUILLAUME, di L. CAPPIELLO, sui quali troneggia J. L. FORAIN, perchè non è, come essi, soltanto un divertente fantasista ed un comico deformatore della figura umana, ma è un osservatore acuto e crudele della società odierna ed un fustigatore delle sue ipocrisie, dei suoi vizi e delle sue ridicolezze.

* * *

Cerebralmente apparentati coi francesi si rivelano assai di sovente i belgi, tra i quali ritroviamo con gioia varie vecchie conoscenze dei lettori dell'*Emporium.* Ecco, difatti, ARMAND RASSENFOSSE, coi suoi nudi femminili così voluttuosamente leggiadri; ecco EMILE BERCHMANS, di spontanea piacevole eleganza, tanto nell'acquaforte come nella cromolitografia; ecco il nobile ed austero AUGUSTE DONNAY, con tutta un'interessante serie di litografie originali per illustrare le opere di Maeterlinck; ecco il pensoso FRANÇOIS MARÉCHAL, che, con 44 dav-

vero stupende acqueforti, si fa ammirare e come figurista e come paesista; ecco quel singolare visionario tragico di HENRI DE GROUX, con l'espressivo ritratto di Zola, con la wagneriana *Morte di Sigfrido* e con *Il vinto*, la più possente forse delle sue litografie.

Accanto a costoro, stanno con onore ALBERT BAERTSOEN, coi suoi melanconici paesaggi fiamminghi all'acquaforte dal tratto robusto, vellutato e sintetico; il compianto HENRI EVENEPOEL, con sei piccole deliziose acqueforti a colori di soggetto parigino; FERNAND KHNOPFF, con alcuni enimmatici profili muliebri di una strana possanza suggestiva; HENRI MEUNIER, con sei scene di paese all'acquaforte, nelle quali la poetica visione austera della montagna, dei boschi e dei campi è resa singolarmente impressionante dalla secura larghezza della fattura; JAMES ENSOR, originalissimo fra tutti per una strana miscela di fantastico, di macabro e di grottesco e di cui l'acquaforte *La Cattedrale* è un vero capolavoro; CHARLES DOUDELET, con i suoi disegni a penna e con le sue incisioni su legno di una fattura minuziosamente leggiadra e di un gustoso sapore arcaico; THÉO VAN RYSSELBERGHE, con le sue marine all'acquaforte di così grande efficacia pittorica nel contrasto delle luci e delle masse oscure e così impressionanti per la giustezza con cui sono espressi i movimenti vari che il vento imprime alle nubi vagolanti pel cielo, nelle larghe vele delle barche da pesca e sulla superficie delle onde; ed infine LOUIS LENAIN, coi suoi otto ritratti incisi al bulino, di tecnica dotta e sicura.

Un gruppo non meno interessante, ma presentante caratteri spiccatamente nazionali, è quello degli olandesi.

Peccato che fra essi manchi il glorioso Israels ed il fantasioso orientalista Bauer! Ma a consolarci di queste assenze, troveremo CHARLES STORM VAN'S GRAVESANDE, con dodici stupende punte-secche di soggetto olandese o veneziano, che lo attestano, ancora una volta, insuperabile nel dare l'impressione delle specchianti superfici della laguna, delle frementi increspature dei flutti marini, dello spumeggiare di essi contro gli scogli, dell'impetuoso assalto dei cavalloni dell'alta marea contro le dighe e ciò con la maggiore semplicità di mezzi possibili, con pochi segni di rara giustezza sintetica, che danno alle riserve del fondo bianco o giallino della carta un valore di luce e talvolta perfino di modellazione, incredibile da chi non l'abbia direttamente osservato.

Non meno interessanti sono WILHEM WITSEN, con le sue scene di città all'acquaforte dal tratto

HENRI MEUNIER — PAESAGGIO FEUDALE — (ACQUAFORTE).

grasso e vellutato; JAN VETH dai ritratti in litografia di così rivelatrice efficacia psicologica e di così sicura modellatura; TH. VAN HOYTEMA, con le sue litografie di carattere decorativo e di visione alquanto giapponizzante di piante e di animali; PHILIP ZILCKEN, con le sue scenette di paese e coi suoi profili femminili disegnati con punta leggiera, accorta ed elegante; e poi ancora P. DUPONT, W. O. J. NIEUWENKAMP, S. TEN CATE, M. VAN DER VALK, A. F. REICHER, M. DINGEMANS, I. G. VELDHEER ed E. STARK.

Nella sala attigua a quella in cui sono esposte le opere dei belgi e degli olandesi, troveremo gli artisti dell'estremo settentrione di Europa, i quali, se non sono numerosi, sono però quasi tutti molto interessanti per spiccata originalità, benchè fra essi manchi uno dei più sapienti e personali, Anders Zorn. Cosa invero si può immaginare di più stranamente suggestivo e spesso di più astrusamente simbolico delle litografie e delle acqueforti del norvegese EDOUARD MUNCH? Cosa si può ideare di più bizzarramente fantasioso delle composizioni decorative a colori accesi ed a disegni utilizzati dell'altro norvegese GERARD MUNTHE o degli *ex-libris* così strani e pur così concettosi del finlandese AXEL GALLEN?

E, passando dalle allucinazioni fantastiche alla visione reale, qual più evidente ed acuto descrittore della figura umana con la matita litografica o con la punta dell'acquafortista del norvegese JOHAN NORDHAGEN?

Qualche altro incisore e disegnatore scandinavo merita altresì di essere menzionato con lode fra quelli che hanno esposto a Roma: così CARL LARSSON, pel morbido tratteggio dei suoi nudi femminili e per la grazia settecentesca dell'incipriata dama che amabilmente s'inchina in una delicatissima sua piccola acquaforte a colori; così WILHEM PETERS, pel suo poetico effetto di neve in algografia e pel suo bell'autoritratto ad acquaforte; così TYRA KLEEN ed OTTILIA ADELBORG, pei loro fantasiosi schizzi illustrativi a penna e ad acquerello; così N. E. ANDERSSON, per una pregevole marina all'acquatinta; così infine GUDMUND HENTZE, per alcuni *ex-libris* e varie illustrazioni di un arcaismo leggiadramente decorativo.

JAMES ENSOR — LA BATTAGLIA DEGLI SPERONI D'ORO — (ACQUAFORTE).

***

Se la Serbia, con le acqueforti di BELTA VOUCANIC e la Svizzera, con le acqueforti di EMILE ANNER e di K. STAUFFER-BERN, non presentano, su legno di SAMPIETRO e da una deliziosa acquaforte dell'illustre DANIEL VIERGE, l'Inghilterra, l'Austria e la Germania hanno invece mandato un buon numero di opere.

Cogli inglesi sono uniti gli americani del Nord,

JAMES ENSOR — LA MORTE CHE PERSEGUITA IL GREGGE UMANO — (ACQUAFORTE).

in questa mostra romana, grandi attrattive per l'amatore di stampe; se la Spagna, mettendo da parte i disegni, gli schizzi e gli acquerelli di J. VILLEGAS, R. MADRAZO, J. ARANDA, A. ANDRADE ed E. ESTEVAN, che sono stati accettati per far numero, ma che non rientrano nel programma della mostra, è troppo scarsamente rappresentata da due incisioni

ma, se dei primi manca il Nicholson, che è forse, malgrado la sua giovinezza, il più vigoroso, il più semplice ed il più tipicamente individuale degli odierni disegnatori ed incisori della Gran Brettagna, dei secondi manca l'Abbey, il geniale illustratore di Shakespeare.

L'abbondanza degli schizzi a penna e degli ac-

querelli per illustrazione rende un po' monotona la sezione anglo-americana e stanca alquanto l'occhio, costretto a soffermarsi su composizioni minute e

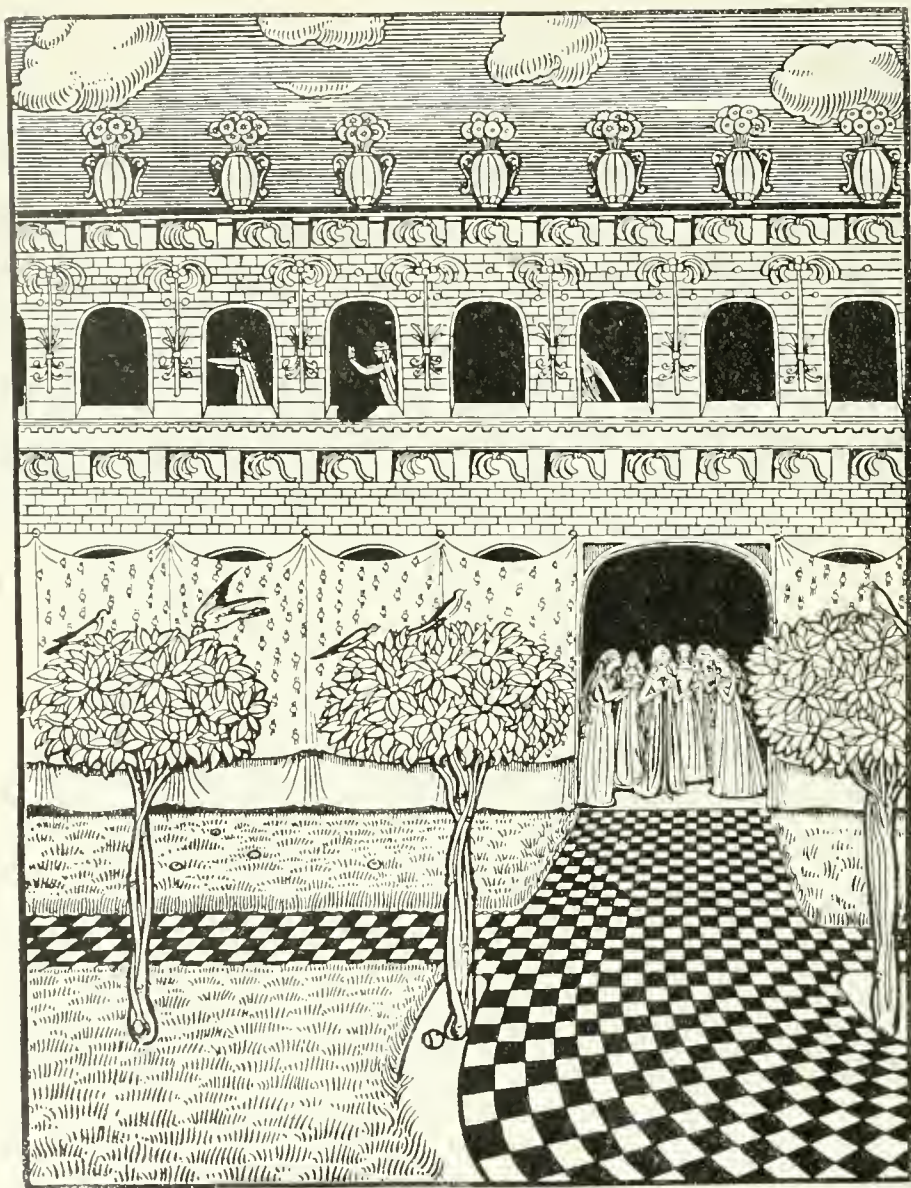
JOHAN NORDHAGEN — RITRATTO — (ALGRAFIA).

spesso un po' trite, il cui significato non si comprende sempre di prim'acchito e la cui importanza è troppo aneddotica e superficiale. Fra questi illustratori i più interessanti sono, a parer mio, WALTER CRANE per il senso squisito decorativo e per inesauribile abbondanza di fantasia e R. ANNING BELL per delicata grazia di figurazione. Subito dopo di essi vanno segnalati JOHN HASSALL, LAURENTE HOUSMANN e H. R. MILLAR pei loro fantastici disegni per racconti di fata, i quali non riescono però a far dimenticare quelli leggiadrissimi di Granville Fell e di Robinson, che mancano ambedue nell'attuale esposizione, e J. EDMUND SULLIVAN pei

THÉO VAN RYSSELBERGHE — RITORNO DI BARCHE DA PESCA — (ACQUAFORTE).

CH. VAN'S GRAVESANDE — BATTELLI SULLA MOSA — (PUNTA-SECCA).

satirici disegni destinati ad illustrare il *Sartor Resartus* di Carlyle.

Fra gli acquafortisti primeggia incontrastabilmente lo scozzese D. U. CAMERON, con le sue vedute di Venezia, di Firenze, di Siena e di Elcho in Iscozia. Gli altri acquafortisti, dal celebre professore anglo-bavarese HUBERT VON HERKOMER a W. HEYDEMANN, a WILLIAM MONK, a F. BURRIDGE, a D. MAC LAUGHLAN, ad A. EVERSHED, ad HERMANN HAIG AXEL, a W. Z. WYLLIE ed al WATSON, si fanno notare più per la maggiore o minore abilità tecnica che per la novità dell'invenzione o l'originalità dell'osservazione del vero.

CHARLES DOUDELET — IL GIARDINO D'AMORE — (INCISIONE SU LEGNO).

Ricorderò in ultimo l'americano ELIU VEDDER, con le sue acquetinte e coi suoi disegni a colori di austera ma un po' compassata significazione al-

legorica, e FRANK BRANGWYN, le cui tre piccole litografie monocrome di così squisita leggiadria decorativa hanno, nella loro delicata semplicità, esercitato un vero fascino sulle mie pupille.

Fra gli austriaci il più vario, il più simpatico ed il più interessante è EMIL ORLIK, specie per tutta la bella serie di incisioni policrome su legno, ispirate da un viaggio in Giappone ed in cui il valoroso artista viennese si è sforzato, con risultati abbastanza fortunati, di riprodurre la semplice e pur sapiente tecnica nipponica. Verso le attraenti ricerche della stampa a colori si rivolgono eziandio F. SCHMUTZER e W. UNGER e ce ne danno vari saggi non privi d'interesse e di piacevolezza, benchè del secondo io preferisca le acqueforti in bianco e nero.

Valorosi paesisti si dimostrano poi con le loro acqueforti VICTOR OLGYAI e RUDOLF JETTMAR, mentre invece TEODOR KEMPF GOTTLIEB ci piace sopra tutto come figurista e per la vivacità gioconda d'immaginativa di cui fa sfoggio specie nell'acquaforte *Amor prigioniero* e nell'incisione a vernicemolle *La principessa del bosco*.

La Germania riafferma, nelle numerose stampe esposte nella sua sezione, il carattere della sua gente ruvida e pensosa, per cui, come già altra volta ho avuto occasione d'osservare, il processo creativo si opera nelle arti belle in modo diverso da ciò che avviene per solito presso gli altri popoli, dappoichè non sono gli occhi che guidano il cervello, ma è il cervello che guida gli occhi. I tedeschi ci appaiono, difatti, nella grande maggioranza, come artisti cerebrali, i quali, ispirati sopra tutto da preconcetti filosofici o letterari, più che d'allietare le pupille si preoccupino d'interessare la mente con concettose allegorie, con scene fantastiche, con mistiche visioni o di commuovere il cuore con scene poetiche od episodi sentimentali.

Il più vigoroso come concezione ed il più sapiente come tecnica degli odierni incisori alemanni è senza contrasto MAX KLINGER, come eloquentemente lo provano la dozzina di acqueforti di un tragico ed alquanto nebbioso simbolismo e di un disegno di michelangiolesca virulenza, riunite su due pareti della sezione tedesca. Molto affine a lui, specie nella grande ed impressionante stampa intitolata *Orgia*, ci appare OTTO GREINER, il quale, in quanto a tecnica, sembra preferisca all'acquaforte la litografia, che egli però tratta con vigoria tutt'altro che comune.

Pure rimanendo in un mondo d'idealistiche fantasmagorie di carattere letterario, HEINRICH VOGELER, con le bellissime acqueforti *L'amore*, *Primavera*, *Sera d'estate*, ci suggerisce invece visioni di soavità e di tenerezza, mentre HANS MEYER, nelle sue nove stampe ingegnosamente macabre, ripiglia il vecchio ed abusato tema tedesco della *Todtentanz*, ed ai soggetti macabri alterna i mitologici CORNELIA PACZKA, la quale, nelle sue acqueforti e nelle sue algrafie, così carezzosamente disegna i giovanili corpi femminili.

CHARLES DOUDELET — INCISIONE SU LEGNO PER UNA LEGGENDA FIAMMINGA DEL XIV SECOLO.

Fra i paesaggi tedeschi all'acquaforte, le mie maggiori simpatie sono per quelli un po' scenografici, ma animati da un soffio di poesia, di FRITZ OVERBECK e di HANS AM ENDE, nonchè per quelli di soggetto quasi sempre italiano di HERM. HIRZEL, il quale sa spesso trovare ad una scena di bosco o di villa romana un'inquadratura di assai gradevole eleganza ornamentale.

Ricordati i ritratti ad acquaforte di GEORG JOHN, di FRITZ MACKENSEN, di CARLOTTA POPER e sopra tutto quelli così squisitamente e delicatamente eleganti d'OSCAR GRAF; ricordati i frutti e le bestie segnati all'acquaforte con tratto fermo e sicuro da RICHARD MÜLLER; ricordate le caratteristiche litografie a colori del KALLMORGEN, non mi rimane che ad esprimere la mia grande ammirazione per la serie davvero magistrale di trentanove fra acqueforti e litografie, in cui MAX LIEBERMANN ha saputo così mirabilmente evocare, con accorti contrasti di bianco e nero e con un disegno di straordinaria efficacia sintetica, uomini, bestie e cose in mezzo al pulviscolo luminoso del sole.

* * *

Completata la rassegna delle stampe e dei disegni stranieri col menzionare le opere non numerose ma scelte dei russi, dando la meritata lode ai ritratti all'acquaforte di Turgueneff e di Tolstoi di VASILI MATTHÉE, a quelli un po' accademici di VICTOR BOBROFF ed a quello davvero molto bello della Duse d'ILIAS REPIN, nonchè alle efficaci ed eleganti scenette militari di ELISABETTA KRASNUSCHKINA e deplorato che il noto cartellonista F. LASKOFF abusi anche nei caricaturali disegni a colori qui esposti delle istintive sue attitudini d'assimilazione, non mi rimane che a parlare degli italiani.

Ho già detto al principio di quest'articolo che l'eccessiva indulgenza, per non dire addirittura debolezza, della giurìa d'accettazione ha riempite le sale italiane di un gran numero di opere scadenti,

CARL LARSSON: RIVERENZA SETTECENTESCA (ACQUAFORTE A COLORI).

insignificanti o non rispondenti al programma assai preciso di codesta mostra, di modo che in esse anche quelle altamente pregevoli e significative, oppresse dalla generale mediocrità, non risaltano come pur meriterebbero. Io dunque, anche per non dilungarmi di troppo, farò in queste pagine soltanto pochi nomi, tacendo anche di opere, certamente pregevoli, come ad esempio quelle di Giuseppe Romagnoli e di Paolo Vetri, ma che, non essendo nè stampe nè disegni illustrativi, non avrebbero dovuto figurare in questa particolarissima mostra.

Incomincio da un glorioso morto, da Domenico Morelli. Contemplando con intensa attenzione le foto-incisioni delle sette composizioni così poetiche e concettose da lui ideate ed eseguite negli ultimi anni della sua vita per una nuova edizione olandese riccamente illustrata della *Bibbia* ed alcuni degli schizzi così pittoreschi, sobri e vibranti di vita che li accompagnano, noi ci sentiamo presi di ammirazione e quasi non ci sembra più enfatica la singolare lode di *Re del bianco e nero*, che al Morelli tributava Alma Tadema, in una lettera esuberante di lirico entusiasmo.

Due altri italiani furono dalla società editoriale d'Amsterdam invitati a contribuire all'illustrazione della *Bibbia*, Giovanni Segantini e Francesco Paolo Michetti, ed anche le loro composizioni ritroviamo qui, riprodotte in foto-incisioni, ma tanto l'uno quanto l'altro, non sonosi, a parer mio, mostrati all'altezza del difficile compito che una sola volta, il primo nella figura triste e suggestiva dell'*Appestata* ed il secondo nella drammatica scena di *Paolo sulla via di Damasco*.

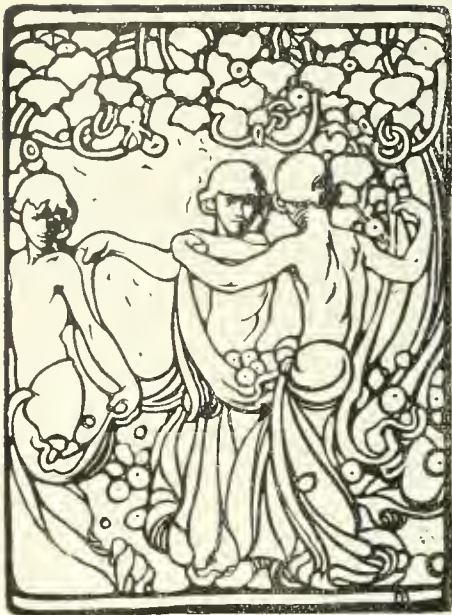
Un tentativo assai somigliante a quello di Amsterdam ha fatto di recente l'Alinari di Firenze per la *Divina Commedia*, tentativo di cui ho già avuto occasione di occuparmi, lo scorso anno, sull'*Emporium* e che, benchè per le difficoltà grandi dell'opera prescelta, pei terribili confronti da affrontare, per le molteplicità degli artisti invitati e per l'imperiosa ristrettezza di tempo in cui esso per ragioni editoriali si è dovuto effettuare, non può affermarsi completamente riuscito — cosa che del resto non può dirsi neppure della *Bibbia* olandese — ha avuto però il merito di mettere in luce tutta una valorosa schiera di giovani illustratori italiani, i quali certo faranno in seguito assai meglio, se a ciascuno sarà affidata la decorazione libresca di opere di carattere

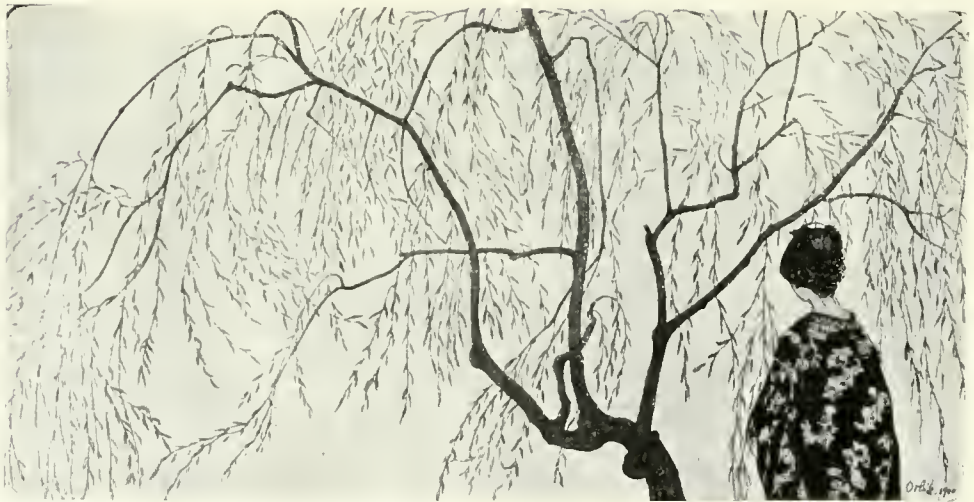
OSCAR GRAF: RITRATTO DI BAMBINA. (ACQUAFORTE A COLORI).

meno arduo e più confaciente alla particolare loro indole. Fatta in ogni modo lode a Vittorio Alinari di essersi rivolto per l'effettuazione del suo ardito progetto soltanto o quasi soltanto a giovani, fra i quali parecchi poco noti e non ancora abbastanza apprezzati, voglio segnalare a titolo d'onore, fra i firmatari delle quaranta testate, finali e tavole fuori testo dantesche esposte a Roma e delle quali alcune valgono per ingegnosità d'invenzione, altre per disinvolta bravura di fattura, altre per elegante senso di decorazione libresca ed alcune soltanto riuniscono tutte tre queste doti, GALILEO CHINI, ALBERTO MARTINI, VINCENZO LA BELLA, SERAFINO MACCHIATI, DUILIO CAMBELLOTTI, ALFREDO BARUFFI, ADOLFO DE CAROLIS, GIOVANNI BUFFA, GIORGIO KIENERK, ALBERTO ZARDO, ARMANDO SPADINI, GIORGIO COSTETTI, NATALE FAORZI e LIONELLO BALESTRIERI.

Di questi giovani artisti, i cui nomi vorrei non fossero dimenticati dagli editori e dai direttori di riviste e giornali illustrati, il De Carolis espone anche alcuni fregi decorativi per libro di leggiadra nobiltà ornamentale se non di grande originalità, il Martini presenta una numerosa collezione di schizzi a penna dal tratteggio nervoso, sicuro ed efficace, dall'espressione oltremodo significativa, e dall'ideazione fervida e concettosa, il Macchiati, infine, ha mandato da Parigi, dove già da tempo dimora e dove è diventato l'illustratore favorito dei romanzi di Bourget, di Prevost e di Theuriet, alcuni acquerelli in bianco e nero ed altri con una lieve armoniosissima gamma di colore, che sono davvero deliziosi nella loro squisitezza mondana e nella loro preziosità modernista.

Un altro giovane disegnatore, la cui cooperazione, se ben guidata e se corretta di una certa peccaminosa tendenza a trascurar il disegno delle graziosissime figurine messe in iscena, potrebbe riuscire utilissima ad un giornale illustrato a colori, è UGO VALERI, che io seguo con curiosità e con interesse fin dai primi suoi acquerelli policromi per l'*Italia ride*.

Il titolo dell'umoristica rivista bolognese, che non meritava certo di aver vita sì breve, richiama sotto la mia penna il nome del valoroso pittore che ne era l'entusiasta e laboriosissimo direttore artistico, AUGUSTO MAJANI, la cui arguta, fantasiosa e pur bonaria vena satirica, della quale ho in una larga

FRANK BRANGWYN — FANCIULLI CON FRUTTA.
(LITOGRAFIA).

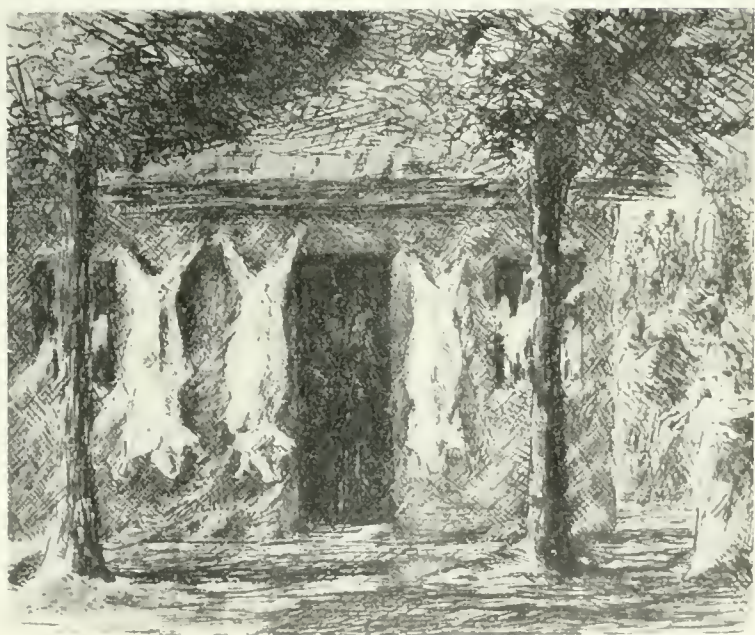
CARL LARSSON — PRIMA DEL BAGNO.
(ACQUAFORTE).

EMIL ORLIK — LA RAGAZZA ED IL SALICE — (INCISIONE SU LEGNO A COLORI).

MAX

LIEBERMANN:

IL PECORAIO.

(ACQUA-

FORTE).

MAX LIEBERMANN:

MACELLO.

(ACQUAFORTE).

cornice ritrovati con piacere parecchi riuscitissimi saggi, mi sembra lo renda, più d'ogni altro in Italia, adatto alla caricatura, che quasi sempre o si limita al troppo usato ed abusato *pupazzetto* o trascende in sgradevoli trivialità.

Tranquillo Cremona, Giuseppe Grandi, Telemaco Signorini, Mosè Bianchi, Giovanni Fattori: cinque nomi di artisti morti o di veterani dell'arte patria che non possiamo pronunziare senza che alla mente si affollino i ricordi di opere di severa e gioconda bellezza, che altra volta ammirammo, ed è quindi non senza commozione che il nostro sguardo si sofferma sulle litografie e sulle acqueforti, manifestazioni secondarie ma non meno interessanti della loro geniale attività estetica. Ecco del Cremona una grande litografia che è forse l'unico ritratto d'Umberto I ideato ed eseguito con intelligente senso d'arte. Ecco del Grandi, benchè nel catalogo sia erroneamente attribuito al Cremona, un minuscolo ritratto all'acquaforte di tocco assai morbido e delicato e che mi assicurano rassomigliantissimo d'Enrico Cairoli. Ecco del Bianchi una riproduzione all'acquaforte del suo famoso quadro *La monaca di Monza.* Ecco infine del Signorini le scene caratteristiche del *Vecchio mercato di Firenze* e del Fattori alcune di quelle movimentate scene di butteri o di artiglieri a cavallo, che, nella recente esposizione universale di Parigi, lo resero degno dell'unica medaglia d'oro assegnata all'arte incisoria italiana.

DOMENICO MORELLI — GESÙ IN GALILEA — (ILLUSTRAZIONE PER LA " BIBBIA D'AMSTERDAM ").

Mentre poi Giuseppe Miti-Zaretti produce instancabilmente acquefoiti grandi e piccole di soggetto veneziano di valore disuguale ma in varie delle quali mi è parso scovrire un sensibile progresso in confronto con le sue prime, è davvero spiacevole che Luigi Conconi e Vettore Grubicy, i quali — l'uno nella figura e nell'architettura e l'altro nel paesaggio, contemplato con occhio di squisita sensibilità per ogni gradazione o contrasto di luce — abbiano già da tempo lasciata in disparte la punta dell'acquafortista. In quanto a Cesare Biseo, riservandomi di dare un giudizio sul-

FRANCESCO VITALINI — PORTO TRAJANO — (ACQUAFORTE).

l'epica composizione di *Dogali*, quando sarà presentata sotto la definitiva forma d'incisione, per oggi segnalerò con simpatia l'acquaforte di sapor piranesiano *Rovine della casa di Settimio Severo sul Palatino*, insieme con quelle di LUCA BELTRAMI, di AUGUSTO SEZANNE, di PIO JORIS e di FILIBERTO PETITI.

Mi piace infine di chiudere questa rassegna coi nomi di G. M. MATALONI, che ha riaffermata la sua singolare valentia di cartellonista elegante e concettoso col bell'affisso da lui composto per annunciare la romana *Esposizione di bianco e nero*, e di FRANCESCO VITALINI, che, coi suoi pittoreschi paesaggi all'acquaforte a colori, dopo il successo

VETTORE GRUBICY — SERA SUL MARE — (ACQUAFORTE).

trionfale ottenuto la scorsa estate, a Venezia, continua meritamente ad accaparrarsi le vive simpatie del pubblico intelligente, che ammira e..... che compra.

Non è forse inutile aggiungere che nè l'uno e nè l'altro sono venuti fuori dalla *Reale Calcografia* di Roma, la quale costa tanti quattrini al Governo e produce lavori di così lagrimevole mediocrità.

VITTORIO PICA.

SERAFINO MACCHIATI — DISEGNO ACQUERELLATO PER ILLUSTRAZIONE DI UN ROMANZO.

LETTERATI CONTEMPORANEI: PAUL ADAM.

UN volto pallido e fine rischiarato da due occhi pensosi, capelli neri e abbondanti, inanellati alla Murat; una bocca piegata da un sorriso ironico e quasi disdegnoso; gli zigomi, la mascella e l'arcata orbitale possenti di architettura; i baffi leggieri tra il castano ed il biondo e le pupille celesti che dànno una gentilezza delicata ad un volto dalle linee energiche e virili: ecco il profilo di Paul Adam. Si aggiunga, a completarne la figura, un'aria di *dandysme* ricercato e di eleganza nativa e squisita; talvolta un aspetto di suprema stanchezza. Il celebre scrittore francese è uno di coloro che vivono nel sogno della loro opera. Egli appare, volta a volta, come un metafisico idealista o come un implacabile satirico. La sua intelligenza è audace sino alla sfida. I suoi libri contengono splendori lirici di straordinaria possanza. Egli è un inesauribile seminatore d'idee. Coi suoi libri sa destare in noi le più profonde emozioni e nei nostri cervelli tutto un vivo mondo di pensieri nuovi. In Francia egli è considerato come il rappresentante delle idee della maggior parte della sua generazione. Inoltre egli è giovane.

I.

Infatti Paul Adam, ch'è oramai da segnarsi tra le più luminose personalità di tutta la letteratura francese, è nato a Parigi il 7 dicembre 1862. E questa sua giovinezza contrasta con i trentacinque volumi di cui si compone finora la sua opera, volumi che vanno da un minimo di trecento pagine ad un massimo di sei o settecento. Si raccontano cose mirabili su la meravigliosa forza di volontà di questo giovane scrittore, la sua incredibile forza intellettuale, che gli consente di dominare, durante dodici o quattordici ore di lavoro quotidiano, tutte le stanchezze e le debolezze dello spirito e del corpo. E qualche cosa della resistenza tenace dei suoi avi che sussiste in lui. Paul Adam discende infatti da una grande famiglia napoleonica. Il bisavo paterno dell'autore della *Force* fu aiutante di campo di Moreau e fu compromesso nella celebre cospirazione: egli ebbe le due gambe amputate da una palla di cannone a Wagram. L'avo di Paul Adam fece tutte le campagne del Primo Impero, assistette al passaggio della Beresina. La storia di questa famiglia — osserva un biografo dell'Adam, il poeta Francis Vielé-Griffin — avendo essa fatto in ogni tempo una viva opposizione alle autorità costituite, ci prepara a riscontrare nell'ultimo discendente della razza il fatale avversario delle istituzioni sociali, politiche e morali di tutto il secolo. Paul Adam, infatti, ebbe nel 1889 delle velleità politiche, tanto che nelle elezioni generali ottenne la rispettabile cifra di quattromila voti socialisti. Nè basta. All'epoca del famoso processo dell'anarchico Jean Grave, in pieno tribunale, si udì Paul Adam affermare orgogliosamente d'essere molto glorioso di solidalizzare con l'accusato. E inoltre alcuni suoi libri di vivace e caustica polemica filosofica, quali la *Critique des Moeurs* o *Triomphe des Médiocres*, mostrano la ribellione veemente della sua anima orgogliosa e aristocratica alle meschinità dell'ora presente. Egli fu definito molto giustamente un patrizio che sogna il dominio cerebrale su le folle, in luogo del brutale dominio d'una volta. Del popolo abbandonato ai suoi istinti egli ha colpito le meschinità e le brutture nei due volumi d'un suo grande e bellissimo romanzo sociale, *Le mystère des foules*. Questa ambizione di dominio cerebrale lo porta necessariamente ad una ridondanza e ad una violenza eccezionali. I suoi libri non sono stagnanti rigagnoli di psicologia personale; ma sono invece turbini di visione e di pensieri, di azioni, di forze, di uomini e d'idee, prodigiosi, trascinanti come un torrente, talora paurosi per la loro veemenza, che sovente è orrore e

PAUL ADAM NEL 1896.

che non si sa fin dove potrebbe trascinarci. Di una snellezza e di una flessibilità d'ingegno senza paragoni, Paul Adam passa in poco più di un anno dall'antisocialismo del *Mystère des foules* alla licenziosità sbrigliata e modernissima dell'*Année de Clarisse*, fino ad un romanzo militare, vivo e pauroso affresco di guerre, *La bataille d'Uhde*, dove lo scrittore è d'una precisione tale che giunge a mettere nel libro i piani strategici che la sua fantasia senza briglie ha elaborato.

Si è per lunghi anni considerato Paul Adam come uno dei capi della scuola simbolista. Egli definì una volta il romanzo come una *émotion de pensée* e disse che l'arte non è altro che « l'opera dello inscrivere un dogma in un simbolo ». Egli fu dunque e si proclamò simbolista nei primi anni della sua vita letteraria. In casa di Robert Caze si riuniva allora tutta una schiera elettissima di giovani scrittori, molti dei quali sono ora giunti alla celebrità o almeno alla grande notorietà. Facevano parte di queste riunioni artistiche e letterarie Henri de Régnier, Huysmans, Jean Moréas, Rodolphe Darzens, Jean Ajalbert, oltre gli impressionisti Raffaëlli, Féneon, Signac e i due Pissaro.

Fu in questo salotto che nacque il Simbolismo. Delle profonde discussioni prepararono il movimento. Si cominciò ad osservare che la teoria naturalista, giudiziosa ed energica nella sua espressione, aveva un'inferiorità assoluta in quanto essa conteneva di restrittivo. Per riportare tutto alla sensazione ed all'istinto, il naturalismo aveva troppo lungamente trascurata la parte mentale e psicologica dell'attività umana. Onde negare la menzogna del sentimentalismo precedente dei Feuillet, degli About, ecc. negava anche la tendenza intellettuale dell'uomo. La reazione fu decisa. Ci si sovvenne di quanto v'era di nuovo e di *mentale* nei primi romanzi naturalisti di Paul Adam, *Chair molle* e *Soi*. Jean Moréas, Ajalbert, Jules Laforgue (che poi morì così giovane essendo universalmente riconosciuto come il vero creatore ed il vero maestro del Simbolismo), Feneón, Gustavo Khan, ecc. si raggrupparono intorno a Paul Adam, che allora non aveva ancora venticinque anni. Così nacque il primo giornale della nuova scuola, *Le symboliste*, il quale non ebbe che quattro numeri. Ma l'idea era slanciata ed il campo aperto alla battaglia del Simbolismo contro il Naturalismo. Tutta la prima parte dell'opera di Paul Adam fu scritta onde cooperare al trionfo della nuova idea e della nuova scuola.

Mi pare di aver già detto che il primo romanzo dell'Adam fu pedissequamente ubbidiente alla teoria naturalista. Poco dopo egli capitanava i poeti adoratori del Simbolo.

Nel tempo stesso Stanislas de Guaïta, Sâr Péladan e Jules Bois insegnavano al futuro autore della *Force* le pratiche delle scienze occulte e lo iniziavano ai misteri del Satanismo, del Luciferismo e dello Spiritismo. Del commercio intellettuale con tanti spiriti così differenti l'opera di Paul Adam ha, successivamente e variamente, serbato traccia. Bisogna aggiungere ancora che Paul Adam professa per Gustavo Flaubert un culto fanatico. In una magnifica pagina di critica letteraria, posta a mo' di prefazione innanzi al *Mystère des foules*, l'Adam scioglie un inno apologetico all'autore di *Salammbô* e di *Bouvard et Pécuchet*, di *M.me Bovary* e dell'*Education sentimentale*. Tutti questi varii elementi noi rintracceremo nell'opera di Paul Adam con un rapidissimo esame dei suoi trenta volumi.

II.

Il primo libro di Paul Adam, *Chair molle*, valse al suo autore, che allora contava appena ventidue anni, di dover comparire in Corte d'Assise. Era la storia di una ragazza perduta, la quale non trova riposo che nel misticismo di un convento ov'ella vive per un certo tempo, dopo il lupanare e prima della sua fine miseranda all'ospedale. Al suo apparire il volume ottenne un grande successo e fu accolto dalla critica con favore notevolissimo. Due morti di ieri, Henri Fouquier ed Aurélien Scholl, furono tra i più entusiasti. Francisque Sarcey in tre articoli chiese che si processasse l'autore di *Chair molle*. Henri Rochefort prese le difese del giovane romanziere, il quale, è da notarsi, solo da una combinazione fu sospinto verso la letteratura, alla quale non aveva mai avuto l'idea di consacrarsi. Egli si proponeva di condurre una esistenza di gentiluomo campagnolo, di robusto cacciatore. Ma un giorno circostanze di famiglia lo indussero a scegliere una carriera ed allora una latente tendenza del suo spirito ed alcune sue amicizie fra i giovani poeti lo spinsero verso la letteratura e gli fecero scrivere in pochissime settimane quel libro che doveva divenir celebre, *Chair molle*.

In *Soi*, scritto l'anno seguente, Paul Adam tentò un'acuta psicologia della donna onesta difesa contro ogni pericolo dal suo orgoglio. Nella *Glèbe* è descritta la solitudine che assorbe l'uomo dei campi:

l'uomo è conquistato dalla terra e diviene una bestia appassionata ed istintiva. Dopo questi tre libri Paul Adam iniziò la serie dei romanzi intitolata *Les volontés merveilleuses*, romanzi in cui l'Adam tentò — specialmente nell' *Essence de Soleil* — una forma di romanzo nuovo in cui l'idea sarebbe stato il personaggio e il protagonista e i personaggi sarebbero ridotti a semplici accessorii avventizii. Questi romanzi realizzano il dogma filosofico dell'Adam, ossia che l'idea sola viva.

Questi tre romanzi dunque — *Etre*, *En décor*, *L'essence de Soleil* — tutti pervasi di una metafisica tedesca, in cui, basandosi su una formula del panteismo orientale che dice « tutto è in tutto », tralasciando le apparenze e le vanità per lo spirito e la realtà dell'idea, Paul Adam trovava in ogni gesto più umile l'obbedienza ad un ritmo universale, ch'egli spiegava con i *cieli essenziali* e le *parabole siderali*. Da questo suo contatto coll'Infinito, Paul Adam, dotando i suoi personaggi di vite grandiose e sovrumane per la potenza del simbolo che racchiudevano, ha ottenuto libri di una bizzarria stranissima e di un'affascinante bellezza. Ma, disceso alfine da quelle nebbie metafisiche a guardare la vita, dapprima egli portò in questo studio un'esagerazione lirica, che l'abitudine alla maestà ed all'ampiezza del simbolo gli aveva lasciato in eredità. Da allora si scorge la confusione vivida e creatrice del suo cervello, da cui egli estraeva azioni e persone, perennemente, con il gesto semplice ed augusto dell'artista che dal nulla crea, nel prodigio dell'intelligenza e della fantasia.

Di questo difetto di confusione vertiginosa, di magniloquenza e di eccessivo lirismo si risentono forse i volumi della seconda serie dell' *Epoque*, (la prima serie era costituita da *Chair molle*, *Soi* e *La glèbe*). Questa seconda serie dell'*Epoque* fu definita dal Vielé-Griffin come una specie di volgarizzamento delle idee già emesse nella serie delle *Volontés merveilleuses*. *Robes rouges* ci offre una satira psicologica dei magistrati e della magistratura; *Le vice filial* è la satira dell'artista corrotto e corruttore, sregolato e nevrastenico; *Les coeurs utiles* ci presenta una visione di persone sottilissime e febbrilmente attive che riescono ad usufruire delle passioni dei semplici. In ognuno di questi saggi Paul Adam combatte a spada tratta l'istinto ed il peccato con delle diatribe intieramente cattoliche e ne mostra volta a volta con profonda eloquenza lo splendore e la bassezza.

Sembrerebbe che nessun legame fosse tra tutto questo. Un ferreo carattere di unità invece salda insieme le qualità differenti contenute e rappresentate da queste differenti opere. Tutte infatti tendono a dimostrare come le forme di credere per ora in uso non abbiano nessuna realità felice, tanto come forme di spiritualismo, quanto come forme di vita. Esse sono comunque in perpetua contraddizione fra il principio e l'atto: il dilettante dovrebbe quindi crearsi uno scenario completamente liberato dalle apparenze e dagli episodii ordinarii della vita. *Les images sentimentales* ci mostrano una specie di contemplatore sereno persuaso dell'inutilità dello sforzo e della vanità del dolore.

Finalmente, nel 1896, compaiono i due volumi del *Mistère des foules*, una delle più preziose opere di Paul Adam. È il racconto dell'agitazione boulangista nel cuore di una città di provincia. Evidentemente si tratta di Nancy, ove nel 1889 Maurice Barrès, fervente satellite del generale Boulanger, trascinò il suo amico Paul Adam a far campagna elettorale *pro Cesare*, offrendogli il titolo di redattore capo di un giornale ch'egli stesso doveva dirigere e che s'intitolava *Le courrier de Meurthe-et-Moselle*. A Nancy dunque, per l'elezione di Cesare, per il trionfo del generale si affannano Edoardo Dessling (ch'è lo stesso Paul Adam), il visitatore d'anime; Jack Lyrisse, deista per dilettantismo; Odette, la bestia d'amore e di lussuria; Ludovicus Bax, l'affarista, il finanziere apparentato con quei re dell'oro, la cui occulta possanza rassomiglia a quella ch'ebbe in altri tempi il papato; Anna, la fanciulla dal volto perlaceo, il genio della città; Pascal, l'artigiano che crede possibile educar l'uomo con il dolore, anarchico teorico, ma ben presto militante. È questo *Mystère des foules* il romanzo del suffragio universale, il romanzo « dell'assalto delle moltitudini anonime al dominio ».

A questo punto una nuova crisi si operò nello spirito di Paul Adam. In una sua recente conversazione egli disse all'Ojetti queste parole:

« Io penso, quando sogno l'utopia, che il mondo finirà d'organizzarsi sulla stessa causa che ha spinto la prima coppia, la prima famiglia, il primo *clan* a riunirsi: l'amore. Quest'amore non sarà nè sensuale nè sentimentale, ma puramente intellettivo. La passione è feroce, selvaggia e primordiale; nasce dall'istinto. Il senso, tolto il dolce dovere individuale e sociale della prole, è anche più primordiale e belluino. L'umanità avrà, sopra l'istinto e sopra

la passione amorosa, la *nozione* dell'amore. E sarà la pace dell'età dell'oro. Per quali gradi noi ascendiamo verso quell'altezza luminosa? Quest'ascensione umana tanto interrotta da soste d'apatia, tanto ritardata da ricadute precipitose, è visibile nella storia delle religioni con la precisione di un diagramma statistico. Ecco il centro, il punto in cui convergono le mie ricerche, quegli studii su *Le Temps et la Vie* che ancora possono sembrar disparati e forse contraddittorii... »

PAUL ADAM NEL SUO GABINETTO DI LAVORO (1902).

E così giungiamo alla parte più importante dell'opera formidabile del giovane scrittore francese. Ragioni di brevità e di spazio mi costringono a trascurare alcuni libri intermedii, quali *L'année de*

Clarisse, studio della donna accesa da un ideale di gloria artistica e della vita degli attori; *Basile et Sophia*, scene di Bisanzio, evocazione della base sensuale e pagana che il cattolicesimo ha ritrovato nei primordii del cristianesimo orientale; le *Lettres de Malaisie*; un volume di novelle, *Les tentatives passionnées*; un romanzo, *La force du mal*; e due bizzarri e possenti drammi simbolici, *Le cuivre* e *L'Automne*, scritti in collaborazione, il primo con quel delizioso e fine scrittore ch'è André Picard ed il secondo con Gabriel Mourey.

39

Toute la terre, le ciel éclairés derrière la roue des moulins Héricourt
que submergeait tumultueusement la chute
d'eau, sollicitèrent la tristesse de Caroline attentive à la suprême
impression laissée en elle par le domaine occupant très loin, dans les
fenêtres ouvertes, la campagne de l'Artois où il allait enclore
les prairies étendues à l'ombre des peupliers et des saules
— Heureuse sœur, consola Bernard: vous habiterez Paris. La voiture
d'Aurélie vous mènera souvent au théâtre..., n'est-ce pas?
Le bruissement de soie et la voix d'Aurélie
ne se distinguèrent point l'un de l'autre. Preste, le rire en arc
dans l'ovale un peu dur du visage, la jeune femme
que ses boucles caressaient aux joues, glissa élégant sa traîne
jusqu'au hussard.
— Parole d'honneur, nous irons, ma belle, au théâtre
et au Con...s...; à condition que tu ne me parles pas latin...
Elle affectait encore le langage des incroyables.
supprimait les R et appuyait sur les O sur les A.
— Dulcissima linguam usurpa... dit Caroline pour taquiner
sa sœur citations romaines apprises
des jésuites hostiles aux qui avaient élevé violemment,
adolescence au temps de la Terreur.
— Messidor ne veut pas mourir, Messidor étouffe Vendémiaire, cette année.
pour votre mariage, ma sœur... Voyez comme les feuilles

PAGINA DEL MANOSCRITTO AUTOGRAFO DELLA " FORCE „ DI PAUL ADAM.

La grande opera dell'Adam è dunque quella serie di romanzi che s'intitola *Le Temps et la Vie*. Nei romanzi napoleonici che la compongono Paul Adam

ha voluto comprendere l'anima francese contemporanea e, per farlo, ne ha studiato le origini nella *Force*, nella *Ruse* e nell'*Enfant d'Austerlitz*, pubblicato due mesi or sono. Ancora nella conversazione che poco più sopra ho citato, Paul Adam ha detto a proposito di questa novella fase della sua opera imponente:

« Certo ogni mio libro esiste da sè e per sè, fuori di quello scopo lontano e comune che v'ho detto, e che in fondo è soltanto il mio angolo visuale. Nella *Force* ho osservato il trasformarsi dell'esercito repubblicano in esercito imperiale. L'impeto e l'entusiasmo dei soldati che sentivano la propria piccola anima accrescersi dell'anima della Francia, anzi dell'anima di un'epoca, ogni lor minuscolo gesto collaborare alla storia. L'impeto, l'entusiasmo degli ufficiali che, vedendo in Napoleone il soldato fortunato, obbedivano a impulsi eroicamente, e talvolta invidiavano e talvolta ammiravano, ebbri. Quest'è Bernard Héricourt che traversa l'Europa con l'esercito vittorioso e muore a Wagram, le gambe fracassate dalla mitraglia, sorridendo, sen-

COPERTINA PER " BASILE ET SOPHIA „ DI PAUL ADAM.

tendosi ancora molecola di quella forza che portava di là, più lontano di lui caduto, verso la vittoria, tutt'un esercito, dietro il piccolo Uomo Pallido! »

Ma la campagna di Russia, l'esilio, i cento giorni, Waterloo, gli eroi di Marengo, d'Austerlitz, di Jena, di Wagram, sconfitti dai veterani inglesi di Wellington e dai granatieri prussiani di Blücher permettono la reazione. *L'Enfant d'Austerlitz*, il figlio del colonnello Bernard Héricourt esce da queste rovine. Qui comincerà l' ultimo libro della tetralogia *Le Temps et la Vie*.

La Force — mi pare di averlo già detto — resta finora a rappresentare il capolavoro di Paul Adam.

Essa è un libro ove la vita e la verità palpitano e fremono al loro apogeo. Il romanziere prende l'esercito del Direttorio nella sua marcia attraverso le foreste di Baden in ritirata verso il Reno, lo guida a traverso battaglie trionfali, prima esercito del Direttorio, poi del Consolato, ed infine del Primo Impero, a traverso mezza Europa conquistata, sino alla grande vittoria di Austerlitz. Bernard Héricourt, ufficiale dei dragoni, sente in sè pulsare una forza indomabile, sente un'energia guerresca e una sete di gloria che gli accendon l'anima fin dalle prime scaramuccie nei boschi di Baden, sino al giorno in cui muore da eroe, dopo Wagram, alla testa dei suoi veementi dragoni verdi. Napoleone è per lui il rivale. A questa sua forza risponde tutta l'Epopea napoleonica. Una mirabile armonia si stabilisce fra l'eroismo della Francia e l'eroismo di Bernard Héricourt, fra la forza della patria e l'anima dell'eroe dove quella voce trova un'eco possentissima. Scene di guerra riempiono le seicento pagine della *Force*. Una fiamma di entusiasmo bellicoso, un'apologia della forza e della gloria elevano e sublimano tutto il libro. Nel tempo stesso che descrive le battaglie, Paul Adam descrive la vita, gli usi e i costumi del Consolato e dell'Impero. La sua erudizione su tutto ciò che concerne quella vita e quel periodo storico è profondissima: tutti i costumi gli son noti, le abitudini sociali e amorose, le acconciature delle donne, la moda della pronunzia che faceva sopprimere alle *Incroyables* le *r* per appoggiare sugli *o* e le *a*. Vi descrive il *café de la Comédie*, la *Chaussée d'Antin*, un salone direttorio, una parata militare, un matrimonio, con una viva rappresentazione e una fedeltà di ragguagli sorprendente. Tutte le uniformi gli son note fin nei minimi particolari: sa persino il numero dei bottoni degli usseri e quello dei dragoni. E tutta questa erudizione non stanca e non infastidisce, poichè è così completa, continua, esauriente, da non lasciar lacune di sorta, ove si senta la fatica e l'intuizione della fantasia; talchè giunge a render nell'opera una fedele, armonica e colorita ricostruzione storica di un'epoca interessantissima se compiuta da un artista quale Paul Adam, che già nelle *Princesses byzantines* s'era compiaciuto a compiere una ricostruzione bizantina abbagliante di colore e fremente di vita, ricostruzione che poi proseguì in un dramma che la *Grande Revue* ha pubblicato e che s'intitolava *Les byzantins*: dramma in cui è messa in iscena la storia dell'imperatore di Bisanzio, il giovine Costantino, ucciso dalla madre Irene per non cedergli il trono.

Già nella *Bataille d'Uhde*, quanto poi nella *Force*, Paul Adam sa guidare gli eserciti, descrivere i movimenti, le fazioni, le imboscate, gli assalti, come un generale che scriva le memorie delle sue campagne. Dotto nella tattica, le sue battaglie sono vibranti e vivide, vi palpitano l'orrore e la morte, vi esultano l'entusiasmo e la forza. Da questo punto di vista *La Force* di Paul Adam è dunque un potente slancio d'immaginazione, animato da un'onda di lirismo guerriero, che, torrente di armi, di uomini e di cavalli, trascina a traverso l'Europa una moltitudine guerresca: la quale moltitudine è da Paul Adam descritta in guisa inarrivabile, poichè egli è un descrittore di folle di assai rara potenza — e il saper muovere e far vivere una moltitudine è una delle qualità meno contestabili del suo ingegno opulento. Divisa e differente, per abitudini, sentimenti, memorie, ambizioni, questa moltitudine, non appena la carica comincia vorticosa, si fonde in un sol turbine e pare che la personalità di ognuno di quei combattenti si perda nel nuvolo di terra gettato in aria dal galoppo furioso dei cavalli. E la battaglia cessata, questa moltitudine nuovamente si distacca in frammenti ed ognuno di quei soldati ritorna Brettone, Lorenese o Provenzale.

UN AMICO DEL GENERALE MOREAU, UCCISO DOPO WAGRAM, INSEGUENDO IL NEMICO SOTTO PRESBOURG. LA SUA VITA COSTITUISCE IL SOGGETTO DEL ROMANZO "LA FORCE".

« Paul Adam, ha scritto nella *Revue des deux Mondes* Renato

Doumic, arriva a tradurre persino l'anima del combattimento, lo slancio collettivo, la collera della confusione, la furia di uccidere, l'ebrietà del sangue, il fascino del periglio, il panico repentino che assale uno squadrone di valorosi, facendoli fuggire innanzi ad un ufficiale dei cavalleggeri, di cui le braccia verdi si allungano smisuratamente e le ciocche grigie dei capelli s' infiammano e la bocca s'incendia ». Lo stesso Doumic definiva più tardi la *Force* « *du Tolstoi exaspéré et du Stendhal en délire* ». Jules Claretie la chiamava invece un « meraviglioso inno in onore del sangue latino ». Io credo che un giudizio definitivo su *La Force* non si possa dare completo e ragionato sino a quando non saranno comparsi gli altri volumi che dovranno comporre la bronzea tetralogia intitolata *Le Temps et la Vie*.

L' Enfant d' Austerlitz, infine, è la storia di un uomo mediocre, Omero Héricourt, figlio dell'eroe di Wagram, attirato dalle tre correnti del suo tempo, quella del fanatismo religioso, della potenza gesuitica e dell'ardore rivoluzionario. E il lettore assiste al dischiudersi dell'ideale francese dopo i suoi disastri, alla sostituzione del principio dell'amore a quello della forza nella vita privata e poi nella vita sociale. Da ora poi, nella *Ruse* e nell'*Esprit*, rivivranno innanzi a noi le idee del Secondo Impero e dell'epoca presente.

PAUL ADAM A 25 ANNI — CARICATURA DI ZED (DA " LES HOMMES D'AUJOURD'HUI ").

III.

Nell'« epistola dedicatoria a Félicien Champsaur » posta in fronte al *Mystère des foules*, Paul Adam osserva l'opposizione bizzarra esistente fra le due epoche che hanno attirato il genio letterario di Gustavo Flaubert. Queste due parti distinte, corrispondentisi l'un l'altra, formano l'equilibrio dell'ar-

monia. Da una parte la *Tentation de Saint Antoine* evoca le credenze del mondo antico, dall'altra estremità del circolo, *Bouvard et Pécuchet* esperimentano tutte le affermazioni del mondo moderno. L'impresa colossale di porre così faccia a faccia due epoche, sarebbe ancora poco, se Gustavo Flaubert si fosse limitato a raccogliere i risultati speculativi dei due mondi in quel doppio Pantheon glorioso che è la sua opera. Ma « *il voulut induire aussi de l'idée à la vie, ou mobile à l'acte* ».

Parimenti Paul Adam fu sedotto da questo contrasto. Studiando la nostra epoca, in cui muore il cittadino Homais di Flaubert, ha trovato nei tempi bizantini un'analogia con quelli che noi traversiamo. *Les princesses byzantines, Les byzantins, Basile et Sophia* fanno vivo riscontro ai romanzi della tetralogia ed a quelli dell'*Epoque*. Paul Adam, dunque, ereditando nel tempo stesso da Balzac, da Flaubert e da Zola, studia i gesti ed i pensieri di un popolo durante un gran secolo, quale fu per la Francia quello testè finito. A lui manca forse solamente la facoltà di rendere, penetrandole, le anime altrui. Egli le deforma, le svisa, le plasma su la sua. I suoi personaggi — dice il Binet-Valmer — non rappre-

PAUL ADAM — DAL QUADRO DI J. E. BLANCHE.

sentano che gli stati di coscienza in cui s'è a volta angosciata l'intelligenza del giovine e forte scrittore.

Leggendo i trenta volumi dell'opera di Paul Adam il lettore conoscerà successivamente Paul Adam, auriga di carri alla corte di Bisanzio, cavaliere alle fulminee cavalcate napoleoniche a traverso l'Europa, seminarista sotto la Restaurazione, generale nelle pianure piemontesi e lombarde, filosofo e poeta, uomo di lotta e di sogno. Conoscerà a fondo questo scrittore che più di ogni altro, — cito un'altra volta il Binet-Valmer — « che meglio d'ogni altro ha simbolizzato l'angoscia cerebrale, il turbamento morale, le meravigliose aspirazioni » di tutto un secolo e, ancor più, dell'epoca presente.

LUCIO D'AMBRA.

Cronologia delle opere di Paul Adam: Romanzi e Novelle: 1885 *Chair molle;* 1886 *Soi, La glèbe;* 1888 *Etre:* 1890 *En décor, Essence de soleil;* 1891 *Robes rouges:* 1892 *Le vice filial; Princesses byzantines;* 1893 *Images sentimentales; Les coeurs utiles;* 1895 *Coeurs nouveaux, Parade amoureuse, Mystère des foules;* 1896 *La force du mal, L'année de Clarisse:* 1897 *La bataille d'Uhde, Lettres de Malaisie;* 1898 *Les tentatives passionnées;* 1899 *La force, Basile et Sophia:* 1902 *L'Enfant d'Austerlitz:* Critica: 1894 *Critique des Moeurs:* 1898 *Le triomphe des médiocres;* Teatro: 1893 *L'Automne;* 1896 *Le Cuivre;* 1900 *Les byzantins.*

STATUA D'ALABASTRO CH'ERA IN UNA NICCHIA AL DI SOPRA DEI MOLINI HÉRICOURT E CHE I SANCULOTTI DECAPITARONO DURANTE IL TERRORE. È NEI MOLINI HÉRICOURT, NELL'ARTOIS, CHE SI SVOLGE LA FAMIGLIA LA CUI STORIA È NARRATA DA PAUL ADAM NELLA SUA TRILOGIA " LE TEMPS ET LA VIE ".

WESTMINSTER: L'ABBAZIA.[1]

I.

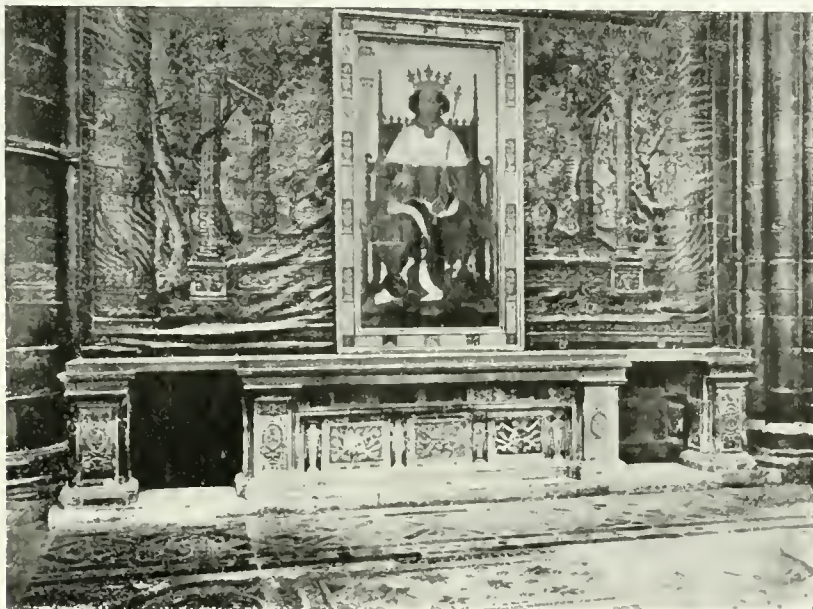
DOPO i solenni servizi religiosi di Pasqua, l' Abbazia di Westminster ha chiuso i suoi battenti ai fedeli e profani visitatori. Un esercito di operai vi si è accampato e le vaste vetuste navate non rintronano più che del frastuono di mille martelli picchianti in ritmo celere e disordinato.

Di fuori, sul vasto piazzale prospiciente alla secolare Abbazia, nei contigui giardini la folla si sofferma a crocchi intorno ai mastodontici carri trainati da locomotive stradali, dai quali si scaricano travi lunghissimi di abeti norvegesi, tavoloni di vecchia quercia, materiale da muratura, spranghe di ferro, balle di stoffe, casse di paccotiglia d'ogni genere.

Tutto ciò passa dai carri all'interno della chiesa, in men che non si dica, fra le osservazioni e le chiacchiere dei curiosi, poi le gigantesche porte della Cattedrale si rinchiudono pesantemente sul naso degli indiscreti che pur vorrebbero spingere lo sguardo sotto le oscure arcate, nè più si riaprono, per ragione alcuna, fin che una nuova serie di carri non apporti altro materiale.

Nell'interno operai, ingegneri, decoratori lavorano alacremente. I colonnati gotici sono racchiusi in castelli di travi e tavole, impalcature grandiose a scalinata ergentisi dal pavimento fino al soffitto si elevano nelle quattro navate del tempio, drappi di serica porpora cominciano a discendere dall' alto delle altissime ogive centrali ed accennano vagamente alle prime linee maestose del baldacchino d'oro e porpora, sotto il quale fra non molto si compirà una delle più straordinarie ed impressionanti cerimonie regali che in quest'alba di secolo XX sia dato vedere: la coronazione solenne di Edoardo VII re d'Inghilterra e d'Oltre Mare.

Ma prima che i palchi regi e dei Lordi, prima che le tribune per le autorità dell' impero, le logge per i principi e le ambasciate mutino aspetto alla bella chiesa, prima che gli arazzi, i broccati, i velluti, le sete ci nascondano i fasci di colonne di vecchia pietra, gli archi svelti ed eleganti, i più armonici forse che il genio architettonico normanno ci abbia lasciato, prima che il pavimento istoriato

[1] V. in *Emporium*, Vol. XII, p. 364, la facciata ed il corpo principale della chiesa.

ABBAZIA DI WESTMINSTER — LA TOMBA DI ANNA DI CLEVES.

ABBAZIA DI WESTMINSTER — L'ESTERNO DELLA CAPPELLA DI ENRICO VII — ATTUALE ABSIDE.

scompaia sotto i tappeti orientali, prima che le secolari tombe dei più gloriosi sovrani inglesi vengano nascoste da un velo di cortine alla vista del nuovo rege (perchè col pensiero della morte non abbiano a conturbargli la mente in un'ora che deve essere tutta di esaltazione e di trionfo), conduciamo i lettori dell'*Emporium* ad esaminare l'insigne monumento, opera fine e grandiosa dei secoli, il più bello ed il più importante di tutta l'Inghilterra, quale è ancora a questa data, quale, per buona sorte, ritornerà ad essere fra qualche mese, senza l'ingombro cioè delle cataste di legname che si stanno ammonticchiando sotto le grandi navate e senza l'orpello che uomini piccini si affannano ad appiccicare qua e colà per nascondere la fredda, grigia e mistica nudità della pietra.

II.

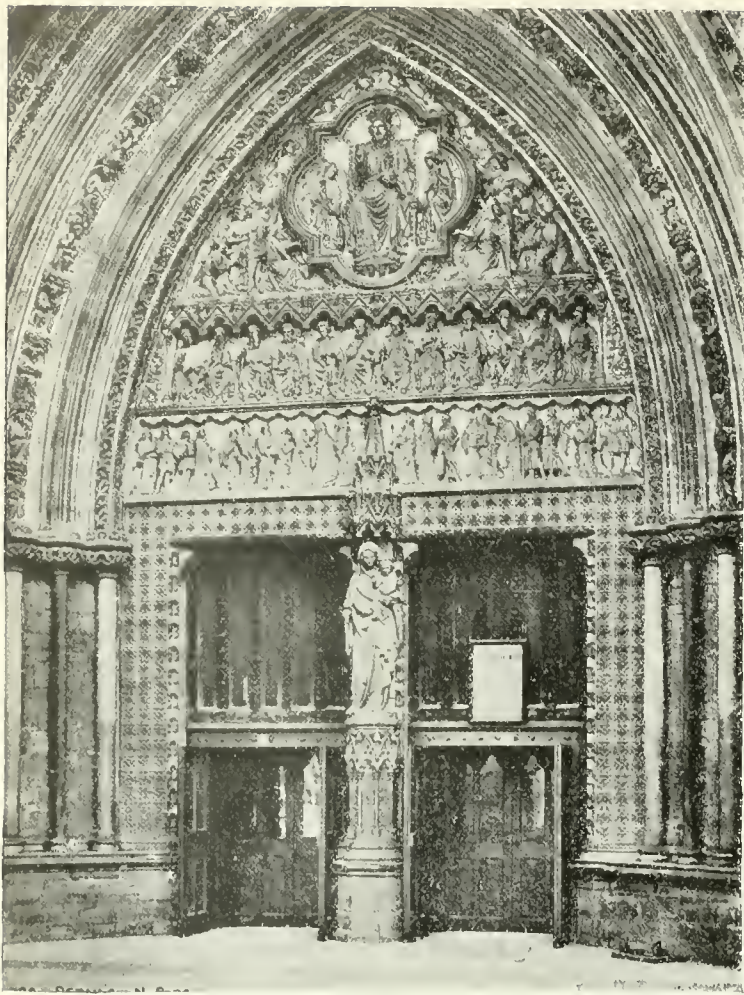
Vi sono nel mondo delle località le quali esercitano una speciale influenza sul sentimento reli-

ABBAZIA DI WESTMINSTER — INGRESSO NORD.

gioso dei popoli. Dove oggi è un santuario cristiano, di qualche pregio od importanza, ricercate nella storia o nella tradizione o nella pietra, e troverete gli avanzi del tempio pagano che ha preceduto l'edificio attuale. Cercate ancora ed il feticcio dell'idolatra anteriore alla mitologia pagana apparirà ben tosto.

Così è della breve zona di terreno che sta fra il Tamigi ed il piccolo rialzo di terreno sul quale sorge oggi l'Abbazia di Westminster.

Quando i romani si furono avanzati traverso la collinosa ed allora boscosa regione del Kent, da essi denominata *Cantium*, fino al Tamigi, non riuscirono a passare il largo fiume se non guadandolo in faccia al luogo ove ora è Westminster.

Passati così dalla sponda meridionale alla settentrionale del gran fiume inglese, si trovarono in un piccolo villaggio di britanni, nel quale era un tempio dedicato ad ignoti Dei. Il villaggio fu distrutto ed il tempio con esso, ma l'uno e l'altro

ABBAZIA DI WESTMINSTER — DETTAGLIO DELL'INGRESSO NORD.

risorsero in breve dalle loro ceneri: il villaggio per diventare posto romano, il tempio per essere sacrato ad Apollo. I primissimi cristiani lasciarono nello stesso luogo traccia della loro apparizione con mosaici attestanti della loro fede; poi, allentatosi il nodo avvincente la Britannia all'impero romano, diminuita prima, quindi spentasi affatto la potente luce di civiltà irradiante da Roma, su queste contrade ricaddero le tenebre della barbarie, a cui si aggiunsero le invasioni nordiche degli scandinavi e dei danesi, dei franchi e dei sassoni, che ogni germoglio di vita nuova sommersero sotto l'irrompere delle successive loro alluvioni.

Ma quando qualche nuovo bagliore di luce si rifece sulle terre britanniche, e Seberto, re dei sassoni orientali, si stabilì qui accettando il cristianesimo, la tradizione ci dice dell'esistenza di una chiesa dedicata a S. Pietro colà ove poi sorse la Westminster.

Le cronache di Alfredo il Grande, primo re britannico il quale abbia saputo scrivere, ci ricordano un monastero ed una chiesa nell'identica località. Sotto Edgar i monaci occupanti il chiostro erano dodici ed appartenevano all'ordine dei Benedettini. Vennero i danesi e tutto fu abbattuto, incendiato e saccheggiato.

Fu solo nel 1050 che Edoardo il Confessore fece risorgere la chiesa di S. Pietro dalle sue rovine, donò al tesoro della medesima il suo scettro, la sua corona d'oro, ed un'infinità di altre insegne di stato, prescrivendo che tutti i successivi monarchi inglesi avrebbero dovuto farsi coronare colà.

Da Edoardo il Confessore comincia realmente la storia dell'Abbazia di Westminster, per quanto egli non sia, e non si possa dire, il vero fondatore del tempio che noi ammiriamo. La chiesa eretta dal Confessore, per evitare un pellegrinaggio a Roma, alla tomba di S. Pietro, che in espiazione dei suoi peccati il papa gli aveva imposto, non occupava nè la precisa area della presente, almeno per gran parte, nè di questa aveva la vastità, però pei tempi suoi era quanto di più grandioso si fosse fino allora tentato in Inghilterra. Di più il tempio presentava due caratteristiche nuove al paese, l'essere costrutta a croce latina e il presentare i primi riflessi di quell'arte normanna, la quale fioriva di già sull'altra sponda della Manica.

Qui finisce l'azione di Edoardo il Confessore per quel che riguarda Westminster, e con Edoardo fi-

nisce l'indipendenza dei sassoni, che non si può quasi tener conto dell'effimero regno di Aroldo II durato pochi mesi, dal gennaio all'ottobre del 1066 e finito colla sconfitta e colla morte del giovine re avvenuta ad Hastings per opera dei normanni invasori, guidati da Guglielmo il Conquistatore.

La chiesa di S. Pietro o *West-Minster*, chiesa dell'occidente, per distinguerla da S. Paolo che era l'*East-Minster* o chiesa all'oriente di Londra, fu allargata ed arricchita da tutti i re normanni, fin che parve, ad Enrico III, troppo piccola e meschina cosa per il fasto del suo regno e nel 1220 l'edificio di Edoardo il Confessore fu rasato al suolo e il nuovo edificio incominciato immediatamente. Ma finirlo fu assai più difficile impresa, e come non vide il tempio completato Enrico III, non lo vide alcun re d'Inghilterra fino al principio del secolo XIX, nel qual tempo l' Abbazia prese alfine quell'impronta di cosa completa, di assieme armonico, che ora ha.

Tutti gli Enrico, tutti i Riccardo, tutti gli Edoardo, i Giorgio, i Guglielmo di cui è ricca la lunga cronologia regale inglese, lasciarono tracce dell'opera loro nella chiesa. Chi vi aggiunse cappelle e chi vi innalzò altari, chi curò l'aspetto architettonico esterno dell'edificio e condusse a compimento gli archi, i pinacoli, le torri; altri profuse somme per adornare o completare le vôlte, i colonnati con fregi e scolture. Tutti lasciarono tombe o tesori da conservare al capitolo della Abbazia, tutti vi si fecero solennemente coronare re, e di queste maestose cerimonie si conserva viva ancor oggi la tradizione.

Alcune hanno lasciato nella storia inglese tracce di sangue.

Così quella del giovine Aroldo, l'ultimo dei re sassoni, spento nove mesi dopo la cerimonia (compiuta in venerdì) sul campo di Hasting, così quella di Guglielmo il Conquistatore avvenuta fra bagliori d' incendio e selvagge urla di strage la mattina di Natale del 1066.

Il Conquistatore era entrato nell'Abbazia con pochi gentiluomini del suo seguito, lasciando le sue milizie fuori. Nella chiesa era diggià riunita ed insediata la nobiltà del regno, sassoni e normanni, la quale accolse il nuovo re con un frastuono di applausi. I soldati, a tante grida, credettero che Guglielmo fosse caduto in un agguato e non potendo forzare l'ingresso dell'Abbazia, le cui porte erano state chiuse, avevano saccheggiato e appiccato il fuoco alle case circondanti la chiesa. I sassoni al-

ABBAZIA DI WESTMINSTER — UN DETTAGLIO DELL'ANTICO ABSIDE (LATO SUD).

ABBAZIA DI WESTMINSTER — IL SANTUARIO O CAPPELLA DI EDOARDO IL CONFESSORE.

ABBAZIA DI WESTMINSTER — CAPPELLA DI ENRICO VII (INGRESSO).

ABBAZIA DI WESTMINSTER — LA CINTA GOTICA DELLA CAPPELLA DI EDOARDO IL CONFESSORE.
TRONO DELLA CORONAZIONE E SPADA DI STATO.

ABBAZIA DI WESTMINSTER — LA TOMBA DI EDOARDO IL CONFESSORE.

ABBAZIA DI WESTMINSTER — IL CORO.

di impareggiabile valore storico. Tutta la tradizione britannica si riattacca a Westminster, ed ogni pietra rammenta un fasto di questo popolo singolarmente fortunato.

III.

Le stampe antiche, di due o tre secoli addietro, ci mostrano la chiesa di S. Pietro perduta di mezzo ad una campagna leggermente ondulata, dalla quale non si elevano altri edifici, oltre l'incompleta Abbazia, che il vecchio palazzo di Saint James e la ancor più vetusta Westminster Hall della quale abbiamo già avuto occasione di intrattenere i lettori dell' *Emporium* [1]. Le stampe del principio del secolo scorso, il decimonono, ci mostrano invece Westminster ergentesi colle sue torri e coi suoi pinacoli da un cumulo di casupole immonde, da un viluppo di vicoli oscuri, tortuosi, luridi. L'incendio che ha distrutto nel 1834 il vecchio palazzo del Parlamento, minacciando nella sua impetuosità anche l'Abbazia, ha segnato l'ora della liberazione di questa da tutta la fitta di piccoli, fragili e poveri edifici, i quali si erano addossati alla sua imponente mole come in cerca di appoggio e di riparo.

Colla costruzione del nuovo Parlamento cominciarono le demolizioni di questo quartiere ed ora sono quasi condotte a termine. Una bella e vasta piazza verde per piante e tappeti erbosi, ornata di statue innumerevoli, se non belle, ha preso gran parte dell'area occupata prima dalle case della poveraglia. Questa è stata cacciata al di là del Tamigi; i grandi edifici del governo, i sontuosi palazzi privati sorti tutt'attorno alla piazza di Westminster e nelle larghe vie che ad essa immettono non sono più abitati che da personaggi ufficiali o dalle più note famiglie dell' aristocrazia, così di sangue che di denaro.

La Westminster è stata in tal modo come ringiovanita ed il poter liberamente circolare intorno

lora erano usciti disordinatamente per difendere le proprie abitazioni e una serie di combattimenti era susseguita coi normanni.

Fra tanto disordine e tanto battagliare il re era rimasto solo nella chiesa col vescovo di Canterbury, il quale continuò imperturbato la consacrazione. Le cronache ci dicono che il Conquistatore tremava.

Quanti episodi si potrebbero raccogliere intorno alle coronazioni dei re d'Inghilterra! Con l' ordinarli soltanto, si potrebbe scrivere una delle più curiose storie che, di questo paese, siano mai state dettate, poichè per essi ci sono rivelati i lati meno conosciuti, le caratteristiche essenziali di ciascun re o regina, lo spirito dei tempi loro e dei loro contemporanei.

È per ciò che Westminster, oltre che un monumento d'arte di grande bellezza, è per l'Inghilterra

[1] Gastone Chiesi: *Westminster: Il Parlamento.* — Vol. XII, p. 304 e segg.

ad essa, il poter osservare minutamente tutti i particolari e le caratteristiche della costruzione, le armonie delle linee complessive come le bellezze del dettaglio, il poter scegliersi, a seconda dell'ora e della luce del giorno, il proprio punto di vista, senza dover torcere il collo e la persona per arrivare ad abbracciare collo sguardo la linea od il pinacolo interessante, ridonda a favore dell'edificio. Del pari impressiona gradevolmente il veder sorgere la massa grigia della chiesa vetusta immediatamente dal verde del prato, dello *square*, mentre il sole desta dei pallidi bagliori nei vetri colorati, secolari, incastonati alle lunghe ogive delle finestre.

Ma la bellezza della Westminster, la bellezza nordica e mistica della vecchia chiesa regia, che tanto è intonata all'indole generale del paesaggio inglese, è soltanto percettibile quando la nebbia grigia, umida, gocciolante scende sulla città. Allora il sacro edificio assume aspetti fantastici, la sua mole enorme perde i rigidi contorni, sfuma nella penombra, le torri, i pinacoli, le ogive gotiche normanne si perdono fra i vapori uguali ed opachi, dando all' osservatore un senso indicibile dell'infinito. Sembra che l'edificio emergente maestoso dal terreno perda a poco a poco consistenza e si trasformi, fino ad attingere il cielo con eteree vette.

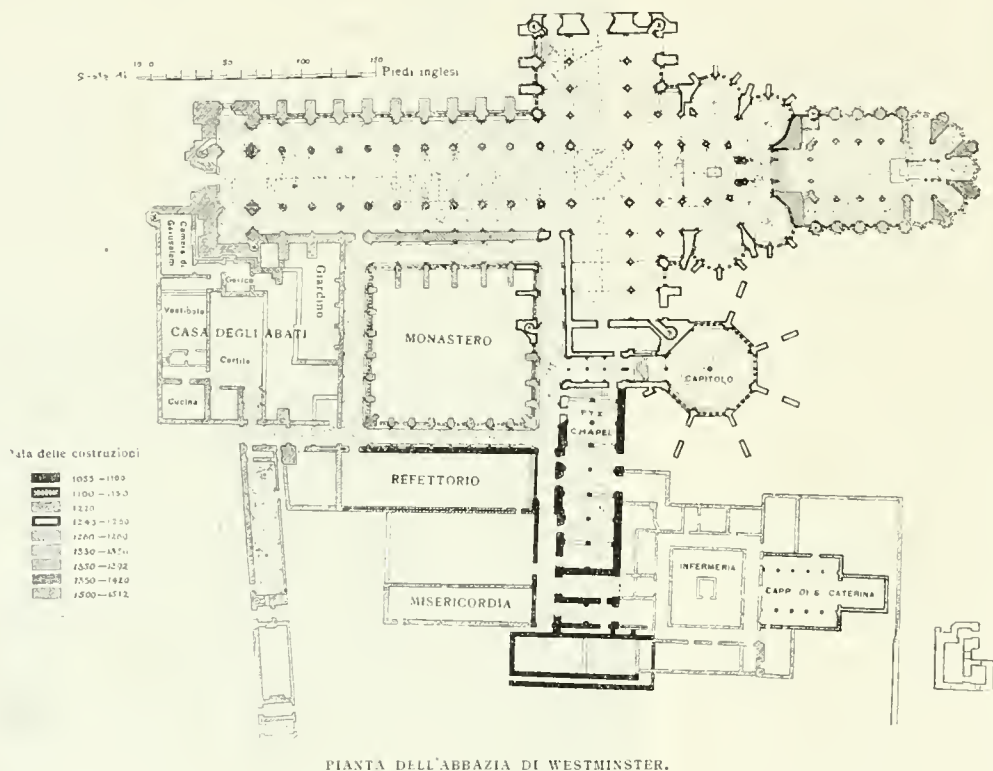
La storia non ricorda il nome dell'artista che primo ideò l'Abbazia di Westminster, su comando di Enrico III, ci dà soltanto il nome di alcuni artefici e mastri muratori che nel corso dei secoli si susseguirono nella direzione dei lavori generali, o fornirono opera particolare di abbellimento; ma rimane notevole il fatto che l'impronta del primo costruttore, il quale doveva realmente essere uomo di genio, rimase talmente e così chiaramente e fermamente impressa all'edificio, che fu impossibile ai continuatori di dipartirsi dal suo concetto generale, sebbene mancasse la guida dei disegni o dei progetti concreti quali oggidì si usano. Difatti la Westminster è riuscita una delle più armoniche chiese, in linea architettonica, che esistano, uno dei monumenti che meglio abbia conservata unità di stile a malgrado dei cento artefici che vi han posto mano, e dei venti re i quali vi hanno ordinato lavori.

Se qualche contraddizione o contrasto si nota qua e colà, è dovuto: all'esterno, all'opera di qualche ristauratore moderno e, nell'interno, ad alcuni speciali monumenti i quali risentono troppo del poco buon gusto di chi li ha ordinati o del particolare indirizzo d'arte e spirito di un dato tempo. Ma questi sono nèi trascurabili, piccole mende che nulla tolgono alla bellezza dell'assieme.

IV.

La chiesa ha due ingressi principali, quello che noi chiameremmo della facciata, rivolto ad occidente fra le due torri di epoca relativamente recente, e quello che aprendosi sul lato nord del minor braccio di croce immette direttamente al centro della chiesa,

ABBAZIA DI WESTMINSTER — CAPPELLA DI SANTA FEDE.

dove le navate si intersecano. Questo ingresso è uno dei più elaborati campioni di architettura normanna che si conoscano; il rosone è meraviglioso per disegno ed effetto di vetri colorati; la triplice porta arcuata, ciascuna apertura della quale corrisponde ad un' interna navata, è imponente, nonostante la semplicità della sua sagoma triangolare. La rientranza formata dalla serie digradante dei colonnati le conferisce aspetto severo, le sculture di dettaglio ferita. Così come già nel Parlamento, come già nel piazzale stesso di Westminster, troviamo Pitt di fronte a Fox, Cobden vicino al duca di Newcastle, Gladstone puritano a breve distanza dall'israelita Disraeli, all' altra estremità della stessa navata troviamo invece i poeti ed i letterati: Shakespeare e Milton, Macaulay ed Handel, Robert Burns e Longfellow, Goldsmith e Sheridan, e unico della serie, credo, perfino l'attore Garrick.

PIANTA DELL'ABBAZIA DI WESTMINSTER.

rappresentano quanto di meglio l'arte del tempo, e questo genere particolare d'arte, ci seppe dare.

Passata questa porta ed entrati nel tempio, la nostra aspettazione è subito urtata da una serie di monumenti assai mediocri, orribili alcuni, e di pessimo gusto, eretti ai grandi uomini politici inglesi, ai *statesmen*; poichè in Westminster non soltanto trovano sepoltura re e regine d'Inghilterra, ma i ministri degli uni e delle altre, i loro letterati, i loro poeti, qualunque sia stato il campo nel quale hanno militato od agito, qualunque sia stato il loro pensiero filosofico o la forma letteraria pre-

Se tutto questo ammasso di lapidi, di statue, di monumenti allegorici trasforma la navata in un Pantheon nazionale di indubbio valore, le dà purtanto un aspetto funereo, e toglie molto all'armonia della costruzione ed alla gradevolezza della prima impressione. Ma basta alzare lo sguardo da questo allineamento funebre e seguire la linea dei fasci di colonne fino alla curvatura degli archi e lungo la centinatura di questi fino al loro incrocio ed al loro raggruppamento, per dimenticare tutta la volgarità dei marmi mal scolpiti dell'età nostra e penetrare la delicata sensibilità dell'artefice, così lontano da

noi, che ha saputo piegare a tanta eleganza di disegno la pietra informe. L'arco acuto ha trovato negli intercolonnii e nella vôlta della Westminster tutte le geniali applicazioni possibili. Di più o di meglio forse non è stato fatto.

ABBAZIA DI WESTMINSTER — LATO SUD DEL TRANSEPTO "L'ANGOLO DEI POETI".

Questa impressione artistica si rinsalda quando, giunti all'intersezione dei quattro bracci di croce, possiamo avere una più vasta visuale della chiesa, possiamo abbracciare la lunga navata centrale, la duplice fila di colonne e riposare l'occhio affaticato di penombra sulla iridescente vivacità del finestrone occidentale.

La trasformazione di Westminster da tempio di culto cattolico in tempio anglicano ha indubbiamente nociuto all'aspetto generale, poichè il grande altar maggiore è scomparso ed il recinto riservato al culto è limitato, nel centro della maggior navata, da una divisione in legno che, pur essendo in stile, non cessa dall'apparire una intrusione inarmonica ed urtante. È un fatto questo che io ho dovuto constatare ovunque, in Germania come in Olanda, in Svizzera come in Inghilterra; i riformati non han saputo introdurre nessun nuovo elemento artistico nelle loro vecchie chiese cattoliche, non solo, ma, e questo è il peggio, sembra abbiano fatto del loro meglio per riuscire a deturparle.

Per la Westminster non è mai stata questione, come per la magnifica cattedrale di Glasgow, di raderla al suolo, in un impeto di iconoclastico furore puritano, ma quel che vi si è fatto basta a dare una idea di quel che si sarebbe osato, se le tombe dei re e delle regine non fossero state là a proteggere minster resta pur sempre la serie di cappelle formanti l'antico abside e denominate da Santa Elisabetta, da San Nicola, San Paolo e Sant'Erasmo. facenti cerchio alla magnifica cappella contenente la tomba di Edoardo il Confessore, alle quali cappelle si aggiunge in prolungamento dell'asse mag-

ABBAZIA DI WESTMINSTER — LA TOMBA DELLA REGINA ELEONORA.

il tempio e ad imporne il rispetto colla forza della tradizione.

Il tradizionalismo ed il loyalismo britannico hanno avuto ragione, una volta tanto, del vandalismo religioso ed è stato un gran bene per la storia dell'arte.

La meraviglia architettonica e storica di West- giore della chiesa quella detta di Enrico VII ove, oltre la tomba di questo re e di sua moglie, sono i sarcofaghi di Maria Stuarda e di Elisabetta, di Lady Walpole e del generale Monk, di Lady Douglas e del duca di Buckingham, per dire soltanto dei principali.

Tutte queste tombe che i secoli e l'umidore hanno

invecchiato o corroso, narrano da sole quanto di meglio la storia inglese può dire.

Nella cappella di Edoardo il Confessore, oltre la tomba del titolare, un pesante monolito sostenuto da una leggiadrissima serie di archi normanni adorni di scolture e di mosaici, è degna di meraviglia la bellissima cinta gotica limitante la cappella,

ABBAZIA DI WESTMINSTER — LA TOMBA DI ENRICO VII.

significante e completo lavoro, come sono pure da osservarsi i due troni che servono alla incoronazione dei re d'Inghilterra. In uno di essi il sedile è formato da una pietra, la cosidetta pietra di Scone, « *una petra magna super quam reges Scotiae solebant coronari* » dice una vecchia scritta. Ed è su quella pietra che siedono i re mentre dura la cerimonia della loro consacrazione.

Quel pezzo di roccia insignificante ha una lunga e curiosa storia. Si vuole che su di essa posasse il capo il patriarca Giacobbe quando fece il sogno della scala d'oro saliente al cielo. Un greco la trovò in Egitto e la portò in Spagna, dalla Spagna nell'ottavo secolo passò in Irlanda ed in Scozia quattro secoli addietro. Dalla Scozia, nel 1296, con Edoardo I a Westminster, ove rimase come uno degli attributi della regalità insieme alla Spada di Stato ed allo Scudo, riposanti l'uno e l'altra in permanenza fra i due troni.

Di altro tipo, ma non meno bella della tomba del Confessore, è quella di Enrico VII e della moglie sua Elisabetta, da non confondersi colla grande regina Elisabetta, la gelosa rivale di Maria Stuarda.

La tomba è adorna di belle statue, di pregevoli

ornati e bassorilievi, ma sopratutto si distingue per la ben disegnata griglia in metallo che la circonda, nella quale, attraverso la fattura britannica, si sente l'influenza dell'arte italiana.

Altre meravigliose opere della cappella di Enrico VII sono la magnificenza dell'ornato del soffitto e gli stalli dei Cavalieri dell'Ordine del Bagno, colle loro insegne e bandiere.

Il limitato spazio che l'*Emporium* può consentirmi e il non essere intenzionato io di scrivere la guida dell'Abbazia mi dispensano ora dal dilungarmi maggiormente su questo argomento.

Valga il sussidio delle numerose e splendide incisioni a compensare la necessaria mia brevità ed a dare ai lettori della nostra simpatica rivista un'esatta impressione generale dell'edificio, ove ed intorno al quale, nell'ora in cui scrivo, sta per compiersi una delle più importanti e fastose cerimonie storiche inglesi.

GASTONE CHIESI.

Londra, Giugno 1902.

ABBAZIA DI WESTMINSTER:

LA CRIPTA DOVE SI CONSERVAVA IL TESORO.

LA GRANDE PROCESSIONE DELLA VIGILIA PER L'INCORONAZIONE DI EDOARDO VI. (DA UN QUADRO DELL'EPOCA).

LA GRANDE CERIMONIA PER L'INCORONAZIONE DI EDOARDO VII.

L'ossequio delle tradizioni, la reverenza indiscussa alle forme, sono, come ognuno sa, carattere del popolo inglese; il quale, pure attuando nel corso dei secoli le più sostanziali evoluzioni nella sua costituzione politica e nel suo sviluppo sociale, primo ad adottare i progressi scientifici ed industriali, primo nell'espansione cosmopolita de' suoi commerci, pure conserva in ogni cosa le forme del cerimoniale antico, sì nelle solenni aperture del suo Parlamento, come nello insediamento del Lord Mayor di Londra, ed ora, mentre scriviamo, per l'incoronazione del nuovo re Edoardo VII. Un nostro collaboratore descrive in questo stesso fascicolo l'Abbazia di Westminster nella quale il 26 corrente (giugno) avrà luogo (finalmente!) la parte culminante della cerimonia; ma le feste cominciarono già fino dal 14 e non termineranno che il 10 luglio. E ci sfuggì quel « finalmente! » perchè sono più di cinque o sei mesi che *tutta* Londra, per non dire *tutta* l'Inghilterra, senza parlare delle colonie, si occupano dell'attesa solennità Le maggiori riviste illustrate, da sei od otto mesi vengono illustrando in ogni fascicolo i preparativi e ricordando le analoghe feste per altri incoronati, nazionali ed esteri, riproducendo ritratti, quadri, disegni di ornamenti e di spettacoli dei varii tempi. Persino la guerra anglo-boera, perfino la recente catastrofe della Martinica, passarono in seconda linea, a paragone dell'interessamento e della enorme aspettazione del popolino e delle classi alte inglesi per codesta cerimonia dell'incoronazione. In verità, anche a non essere maligni, c'è quasi da consolarsene, potendosi esclamare non senza buon diritto: — Non c'è solamente l'Italia, cari e superbi figli d'Albione, che meriti l'epiteto di *carnival-nation!*

In punto a fastosità e infatuamenti di cerimonie e di pubblici spettacoli, ci pare che Londra ci tenga a vincere il *record* anche in confronto di Parigi. La quale (sia detto *en passant*) ha per lo meno, nella sua leggiadra volubilità, il buon gusto di cambiare spesso di scena e di argomenti.

Certamente venne a buon punto per infervorare l'entusiasmo degl'inglesi, la recente pace coi Boeri, sollevandoli da un gran peso che oramai cominciava a gravare e a togliere il fiato anche agli stomachi forti. Così il 14 corrente poterono cominciare le feste, le visite, le

CORONA DELLA REGINA VITTORIA NELLA SUA INCORONAZIONE.

CORONA DELL'ATTUALE RE QUANDO ERA PRINCIPE DI GALLES.

LE CORONE CHE PORTERANNO I PARI INGLESI NEL GIORNO DELL'INCORONAZIONE.

1. Corona dei Principi della Gran Bretagna, portata da tutti i figli, fratelli e zii del sovrano. Il cerchio è ornato da quattro gigli alternati con croci. — 2. Corona delle Principesse della G. Bretagna: gigli, croci e foglie alternati. — 3. Corona dei Marchesi: quattro foglie in oro e quattro palle d'argento alternate. — 4. Corona dei Conti: otto palle d'argento sopra il berretto, foglie d'oro tra le pieghe. — 5. Corona dei Reali Cugini e Nipoti del sovrano: croci e foglie alternate. — 6. Corona di Duca: otto foglie in oro. — 7. Corona di Visconte: sedici palle d'argento. — 8. Corona di Barone: sei palle d'argento.

cerimonie, senza alcuna nube sull'orizzonte. Eccone il diario:

14 giugno. Il principe di Galles passa in rivista la brigata dei Cadetti, in Londra.

15 giugno. Il re e la regina partono per Adershot e visitano quella caratteristica città militare.

16 giugno. I reali assistono alla rivista di 25,000 uomini appartenenti al primo corpo d'armata, concentrati in Adershot.

Dal 17 al 20 la coppia reale assiste alle grandi corse di Ascot.

21 giugno. Visita della regina ad Eton ed al celebre collegio colà stabilito da secoli, dal quale escono i giovani che concorrono poi alle università di Oxford e di Cambridge.

La sera del 23 grande serata di gala al *Covent Garden* ove è attualmente stagione d'opera e che rivestirà carattere di magnificenza insuperabile.

Riposo completo pei giorni 24 e 25, nei quali il re prenderà le ultime disposizioni per la propria incoronazione e, taluni anche dicono, farà le prove della medesima.

Il 26 solenne incoronazione in Westminster.

27 giugno grandiosa processione attraverso Londra (per un percorso di 20 chilometri!), alla cui sfilata non assisteranno meno di cinque milioni di persone.

Nella sera dello stesso giorno, pranzo di gala alla Lansdowne House.

28 giugno. Rivista navale a Spithead.

29 giugno. *Te Deum* in San Paolo.

1 luglio. Garden party a Windsor.

3 luglio. La City invita i reali a colazione.

5 luglio. Il re invita a desinare 500 mila poveri.

10 luglio. Finalmente si apre, con l'intervento della regina, il grande *Coronation Bazar*.

Completiamo qui le notizie, che nei giornali quotidiani non mancheranno, presentando ai lettori la fotografia di alcuni degl' indispensabili ingredienti della solenne consacrazione del sovrano d' Inghilterra.

Si dà il nome di *The regalia* in Inghilterra ai vari oggetti che costituiscono l'orpello necessario a che un mortale sia fatto re.

Eccone l'elenco:

1. Corona imperiale.
2. Corona di S. Edoardo.
3. Coronetta del principe di Galles.
4. Corona del Consorte della regina.
5. Diadema della regina
6. Staffa di S. Edoardo.
7. Scettro reale.
8. Scettro della croce.
9. Bastone dell'equità o scettro della colomba.
10. Scettro della regina.
11. Scettro d'avorio.
12. Scettro d'oro battuto,
13. La Curtana (specie di arma difensiva ed offensiva).
14. La spada della giustizia, temporale ed ecclesiastica.
15. Braccialetti e speroni.
16. Ampolla e cucchiaio.
17. La saliera d'oro (serve pel banchetto dell'incoronazione).
18. Un fonte battesimale (serve per battezzare i rampolli regi).
19. Un globo.

C'è tanta roba da empirne un bazar e tante ricchezze da strabiliare. Ma, com'è nostro costume, ne faremo un po' di storia.

La corona di stato venne fatta fabbricare da Gregorio IV; però essendo troppo larga per la testa della regina Vittoria fu rimpicciolita e rimoder-

nata, arricchendola, oltre delle pietre preziose esistenti, di altre fornite dalla regina stessa.

Ne volete l'elenco?

Un grosso rubino — un grosso zaffiro — altri sedici zaffiri minori — undici smeraldi — quattro rubini — 1363 brillanti, diamanti — 1278 diamanti rosa — 147 diamanti a tavolette — quattro perle colossali — e 273 altre perle.

Lo scettro d'avorio della regina fu ordinato dalla regina Maria: è della lunghezza di tre piedi circa, ha una croce d'oro e una colomba all'estremità.

La staffa di S. Edoardo viene portata a Westminster prima dell'arrivo dei sovrani per l'incoronazione, essa è in oro con la sbarra in acciaio.

Il cucchiaio dell'unzione è consumato per il lungo uso ed ha quattro perle nel manico.

Il globo viene portato alla destra dei sovrani durante l'incoronazione ed è messo alla loro sinistra dopo la cerimonia. Esso consiste in una palla d'oro di sei pollici di diametro, intarsiata di pietre preziose — ha un piedestallo in forma di croce.

L'ampolla è d'oro ed ha la forma di un'aquila, nella di cui testa fatta a vite si mette l'olio consacrato, che viene poi riversato a mezzo del becco appositamente bucato. A quest'ampolla si attacca una curiosa leggenda.

Narro con la scorta di Speed. Quando Tommaso Beckett fu bandito a Lione e stava una notte pregando in una chiesa di quel paese, la Vergine Maria apparve a lui con un'aquila d'oro e una piccola fiala. Essa diede l'aquila all'arcivescovo, assicurandolo che tutti quei re, che sarebbero stati unti coll'olio di quell'ampolla, sarebbero stati coronati dei più felici successi.

Essa gli comandò inoltre di darla ad un monaco di Poitiers (o, non poteva dargliela essa stessa!), il quale avrebbe dovuto nasconderla sotto una pietra nella chiesa di S. Gregorio.

Ciò fu fatto e l'aquila restò nascosta fino al regno di Edoardo III, nella qual'epoca fu scoperta per il sogno di un santo.

Questi portò il sacro vaso al Duca di Lancaster che lo consegnò al Principe Nero, questi lo mandò al deposito del tesoro reale nella torre di Londra, e venne usato per la prima volta nell'incoronazione di Enrico IV nel 1399.

Anche Edoardo VII sarà unto coll'olio di quell'ampolla e quindi nel suo regno tutto anderà per lo meglio.....

La corona detta di S. Edoardo venne fatta per l'incoronazione di Carlo II; anch'essa è ricca di pietre preziose di ogni qualità.

Lo scettro con la colomba è d'oro massiccio ed è lungo tre piedi e sette pollici. All'estremità havvi una croce sormontata da una colomba smaltata di bianco, la croce nella sua base è circondata di diamanti.

Lo scettro della regina è uguale a quello del re, solo un po' più piccolo. Alla colomba si vuol dare il significato simbolico dello spirito santo.

I grandi speroni d'oro sono il simbolo della ca-

LA REGINA VITTORIA RICEVE IL SS. SACRAMENTO PRIMA DELL'INCORONAZIONE.

(Dal quadro di C. R. Leslie).

valleria, non hanno pietre preziose, ma furono cesellati da mano maestra.

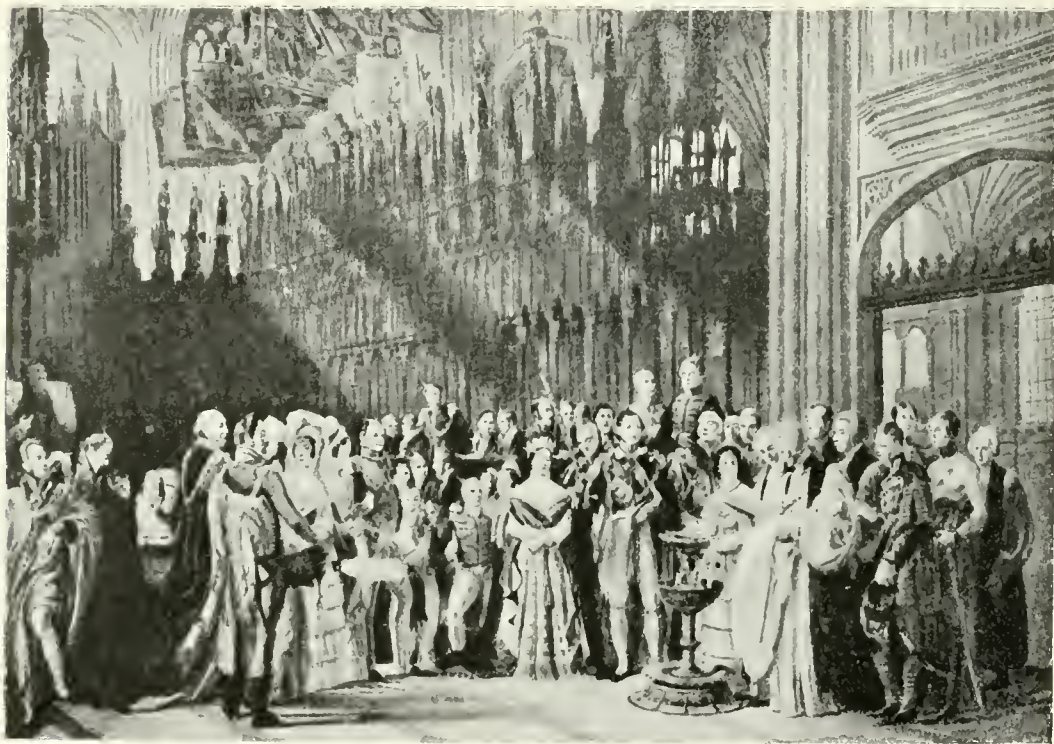
L'anello usato nell'incoronazione è in oro massiccio con una larga pietra di rubino, in cui deve essere incisa la croce di S. Giorgio. L'anello deve essere rinnovato da ogni re.

***

È incredibile l'aspettativa del pubblico e la brama di assistere allo sfilare del corteo.

I prezzi dei posti vanno aumentando ogni giorno. (franchi 6.25). Nel 1761 per vedere il corteo di Giorgio III e della regina Carlotta la curiosità ebbe il suo stadio acuto e i posti furono pagati somme favolose. Il prezzo più basso fu di 5 ghinee (franchi 131,25).

Nell'incoronazione della Regina Vittoria s'ebbe un ribasso all'ultim'ora in cui si poterono avere dei posti a 30 scellini.

Nella presente incoronazione pare che il fanatismo non avrà limite e sorpasserà quello riscontato nel 1761.

IL BATTESIMO DI EDOARDO VII NELLA CAPPELLA DI S. GIORGIO (CASTELLO DI WINDSOR).

Le finestre poi rappresentano una fortuna per i proprietari, essendo salite a prezzi esorbitanti.

E' strano che la curiosità di si viete cerimonie vada aumentando coll'andar del tempo.

Ho sotto gli occhi le cronache di Howe e Speed e trovo che il prezzo di un buon posto all'incoronazione di Guglielmo il Conquistatore era di un *Blank*, moneta corrispondente a un nostro centesimo. Prezzo che si mantenne stazionario fino all'incoronazione di Edoardo II, in cui i posti si pagarono un *farthing* (centesimi 1 1[2). Da quell'epoca fino a Enrico VII il prezzo salì a 1[2 *crorfus* (4 soldi). Si ebbe un aumento sensibile per l'incoronazione di Guglielmo e della regina Anna, il cui prezzo di ogni posto salì ad una corona

A Piccadilly semplici posti furono già pagati 10 o 12 *ghinee*.

Cinque finestre di un terzo piano si pagarono la bellezza di 350 *ghinee*.

Le impalcature furono, nella maggior parte, accaparrate dalle agenzie Lunn, Henry Gaze e Coock.

L'agenzia Lunn ha tutta l'impalcatura di Trafalgar Square, che conterrà un 600 posti.

Henry Gaze ha monopolizzato quelle poste in Westminster-Bridgeroad, Walsingham House Hotel, all'imboccatura di Piccadilly ed altre.

Coock ha accaparrato due terzi di Whitehall, il piazzale di Charring Cross Station e una quantità di Hotels, nonchè di altre impalcature minori.

Considerato quindi in quali mani siano, non si va errati quando si afferma che i prezzi dei posti tenderanno ad aumentare.

Nell'incipiente XX secolo, i sudditi di Edoardo VII, mi pare abbiano qualcosa da invidiare ai sudditi di Guglielmo il conquistatore!

Una delle parti non meno attraenti dello spettacolo sarà la presenza dei delegati ufficiali delle più lontane colonie del mondo imperiale britannico. Dal Natal, dalla Nuova Zelanda, dalle Indie Orientali, come dalle Occidentali, dall'America e dall'Estremo Oriente, principi indigeni, ambasciatori, missioni marocchine, cinesi, giapponesi, australiane, d'ogni parte del globo civile e... incivile: si può dire che avremo in Londra in questa occasione i rappresentanti del genere umano!

Dall'Africa del sud si annuncia che è cominciato l'imbarco delle truppe pel rimpatrio e si spera che i primi scaglioni possano giungere in tempo per prendere parte alle cerimonie.

A Southampton ed a Portsmouth si stanno preparando e concentrando le navi da guerra che debbono prender parte alla rivista nelle acque di Spithead.

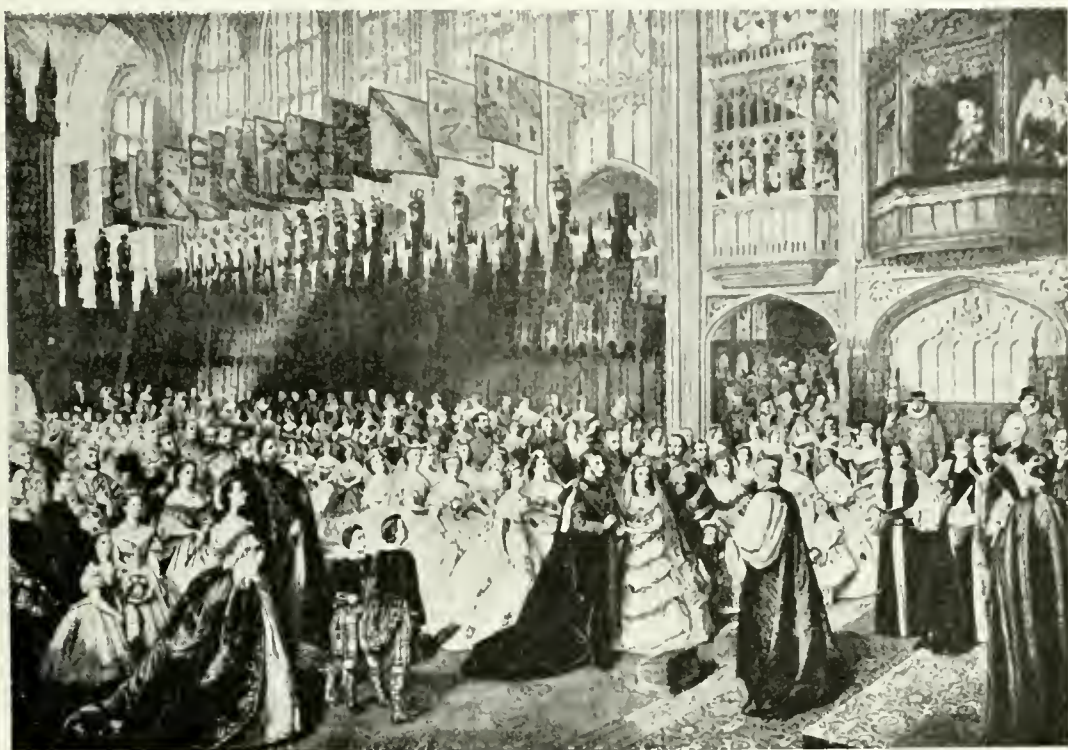
La marina inglese vi sarà rappresentata da 160 navi d'ogni tipo.

Ogni nazione che possiede flotta manderà una propria rappresentanza.

Se il tempo sarà favorevole, mai si sarà visto più imponente spettacolo.

***

La cerimonia riuscirà — in quest'alba del secolo XX — una perfetta riproduzione, iperbolicamente ingrandita, di una festa medioevale.

Gli archeologi, ritenuti d'ordinario come gente inutile, dettano legge, per la circostanza, anche al re; è il loro quarto d'ora d'imperio!

IL MATRIMONIO DI EDOARDO VII COLLA PRINCIPESSA ALESSANDRA DI DANIMARCA NELLA CAPPELLA DI S. GIORGIO (CASTELLO DI WINDSOR).

Su quest'isola britanna, ove è grande il rispetto per le istituzioni vetuste, o, quando le istituzioni non esistono più nel loro spirito, per le forme onde passarono venerate nella storia, rivedremo per l'occasione gli ufficiali della corona, i magistrati, i cavalieri della Giarrettiera, del Bagno, del Cardo, ecc., vestiti tutti nella foggia che s'usava al tempo della istituzione degli ordini loro. Alcune di queste fogge risalgono sino ai tempi Sassoni o Danesi, la maggior parte ai Normanni; ve ne sono che ricordano l'età degli Stuardi, ed altre contemporanee all'esaltamento della casa d'Annover. Tutto ciò formerà uno strano accozzamento ove appa-

SUA MAESTÀ IL RE EDOARDO VII.
(Dal disegno di M. Greiffenhagen).

riranno le assise partite a due colori, gli abbigliamenti dei Crociati, le immense parrucche dei tempi di Giorgio I, ecc. ecc. Accozzamento che altrove forse invoglierebbe alle risa, ma che l'autentico inglese ammirerà con tutta serietà.

Daltronde, salvo il breve periodo del *Commonwealth* di Cromwell, la storia inglese per quattordici secoli ed oltre, si confonde, può dirsi, con la storia de' suoi re; e il fatto, così bene rilevato dal Guizot, che la lotta per diminuire i privilegi e le autorità della Corona, per ridurla a poco più di un simbolo, questa lotta secolare, venne sempre combattuta, e spesso iniziata, dagli stessi lordi e dalle classi dirigenti, ha salvato l'aristocrazia inglese da quella decadenza, da quello scredito, che fu non ultima delle cagioni della rivoluzione francese del 1789 e della violenza con cui il terzo stato quivi insorse contro la nobiltà. Mancando nella storia e nella psiche del popolo inglese questo dualismo irreducibile fra popolo e classi alte, che caratterizza altri paesi al di qua della Manica, si comprende come eziandio nelle forme sopravissute del cerimoniale codeste esumazioni di altri tempi non abbiano in Inghilterra quel carattere meramente sportista e carnevalesco che avrebbero, per esempio, in Italia.

***

La prima incoronazione inglese di cui si trovi un ragguaglio particolareggiato, è quella di Riccardo I. Si conoscono minutamente tutte le formalità eseguite in quella di Riccardo II.

Il formolario che ha servito di modello generale per le incoronazioni inglesi dal tempo di Edoardo III (1327) in poi, è intitolato *Liber regalis*, e conservasi con religiosa cura negli archivi del capitolo di Westminster. Si suppone che sia stato scritto a particolare ammaestramento dei prelati che assistettero alla incoronazione, nel 1337, di re Riccardo II e di sua moglie.

La cerimonia si compone essenzialmente di tre parti: la processione, il giuramento e il banchetto reale.

La Processione consiste nel lungo giro che fa il corteggio uscendo dall'abbazia di Westminster e rientrandovi. Nei luoghi per cui passa, esso cammina sopra un palco longitudinale alquanto elevato dal suolo ed espressamente eretto, ai due lati del quale sorgono altri due palchi con molti gradini, occupati da immensa folla di spettatori.

Nell'incoronazione di Giorgio IV si computava vi fossero non meno di trenta mila signore. I prezzi dei posti variavano in media non meno di 15 o 20 franchi ciascuno. Ingombre poi erano di gente le vie, le finestre e perfino i tetti delle case.

In quella processione il re Giorgio IV andava a piedi; ma in quella di Elisabetta, la regina veniva portata dai Grandi del reame. Il baldacchino sotto cui incedeva il re, era orlato di diamanti. La corona che s'usa nella cerimonia è ricchissima e vien conservata nella Torre di Londra.

Un'altra singolarità era la vergine che, secondo il formolario, deve precedere il corteggio, e spargere fiori sulla strada che esso sta per calcare. Il privilegio di somministrare questa fanciulla appartiene ad una nobile casa e ad altre poi, per ordine successivo, in mancanza di donzelle in quella. Ora la vergine cui spettava per diritto

MEDAGLIA COMMEMORATIVA.

quest'incarico, era, quella volta, una brutta zitellona di forse sessant'anni. Ella spargeva fiori con mani appassite; e nondimeno le rugose sue guance, che pel contrasto coll'idea suscitata dalla sua gentile funzione e dalle sue vesti da ninfa, avrebbero eccitato la giocondità d'un altro popolo, non alteravano punto la serietà inglese; ella aveva quel diritto e ciò bastava.

L'incoronazione si fa nella celebre abbazia. Le tante centinaia di Pari e di Rappresentanti dei comuni e d'altri pubblici ufficiali, mal lasciano ivi luogo ad altri spettatori, quantunque la chiesa sia molto vasta.

In una pubblicazione del 1821, *Form and Order in the coronation of Majesty King Georges IV*, è così descritto il cerimoniale del giuramento:

Terminato il sermone ed avendo il re fatta e firmata la dichiarazione, l'arcivescovo viene al re e stando ritto in piedi dinanzi a lui, gli domanda: « Sire, vuole Vostra Maestà prendere il giuramento? » Il re risponde: « Voglio ». L'arcivescovo gli fa allora le domande che seguono; ed il re risponde alle dimande una per volta come segue:

Arciv. — Promettete voi solennemente e giurate di governare il popolo di questo Stato Unito della *Gran Brettagna* e d'*Irlanda* e de' Domini che ad esso appartengono, secondo gli Statuti stabiliti in Parlamento o rispettive sue Leggi e consuetudini?

Re — Solennemente prometto di così fare.

Arciv. — Manterrete voi con ogni sforzo del vostro Potere le Leggi di Dio, la vera professione del Vangelo e la Religione Protestante Riformata stabilita dalla Legge? E manterrete voi e preserverete inviolabilmente lo stabilimento della Chiesa Unita d'Inghilterra e d'Irlanda, la dottrina, il culto, la disciplina, e il governo di essa, come per Legge è stabilito in Inghilterra ed Irlanda e nei territori ad esse appartenenti? E preserverete voi ai Vescovi ed al Clero d'Inghilterra ed Irlanda, ed alla Chiesa unita commessa al suo ufficio, tutti i diritti e privilegi che appartengono e apparterranno ad essi od a ciascuno di essi?

Re — Tutto questo io prometto di fare.

Allora il re, levandosi dal trono, sostenuto, come prima, ed assistito dal lord Ciambellano, mentre altri dinanzi a lui porta la spada dello Stato, si incammina verso l'altare, ed ivi col capo scoperto presta, al cospetto del popolo, il solenne giuramento di osservare le promesse, mettendo la mano diritta sul Santo Vangelo nella Gran Bibbia che fu dianzi portata nella processione, e vien ora tolta di sull'Altare dall'arcivescovo e presentata a lui mentre egli s'inginocchia sui gradini, proferendo queste parole: « Le cose che ho promesso io farò e manterrò. Così mi aiuti Iddio ».

SUA MAESTÀ LA REGINA ALESSANDRA.
(Dal disegno di A. J. Balliol Salmon).

ROVESCIO DELLA MEDAGLIA COMMEMORATIVA.

Il re bacia il libro e sottoscrive il giuramento.

All'incoronazione seguiva anticamente il banchetto reale nella gran sala di Westminster.

E rivivevano in quel banchetto le cavalleresche costumanze, poichè vi prendevano parte ed esercitavano certe funzioni i lord temporali e spirituali del regno. Chi aveva diritto di trinciare, chi di porgere la catinella d'acqua, chi l'asciugamani, chi di sostenere il braccio destro del re, chi di prepararгli un certo pasticcio particolare, chi di spargere il suolo d'erbe e di fiori

I pari che avevano ereditato dai loro antenati l'uno e l'altro di questi privilegi si portavano poi via dal banchetto, in ricompensa, uno la coppa dorata del re, un altro il suo cucchiaio, un terzo il piatto, un quarto il fazzoletto da naso, ecc.

A un certo momento entrava nella sala, sopra un cavallo bianco, il Campione, armato di ferro, che inchinato il re, gridava ad alta voce che il sovrano ivi presente era veramente il solo e legit-

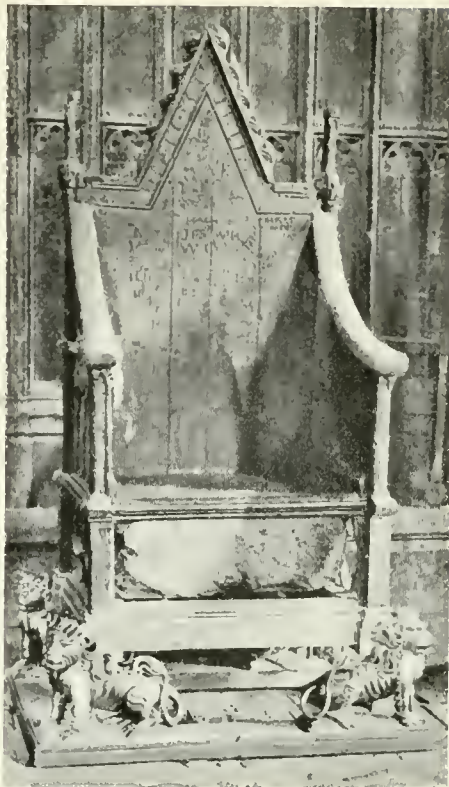
timo re della Gran Brettagna e dell'Irlanda e sfidava a mortale battaglia chi osasse sostenere il contrario. Ciò detto, gittava il guanto della disfida e naturalmente nessuno si muoveva a raccoglierlo.

Allora il re prendeva una coppa d'oro, la riempiva di vino e la mandava al suo Campione, il quale faceva un brindisi al grazioso monarca. Indi questi usciva dalla sala facendo indietreggiare il cavallo a fine di non volgere le spalle al sovrano.

La giornata si chiudeva con luminarie spettacolose.

Riferiscono i giornali che nella prossima incoronazione di Edoardo VII il cerimoniale sarà abbreviato, pure avendo luogo la processione e la funzione religiosa, il che scemerà forse lo splendore della festa; ma la farà parere anche men grave a chi deve sostenervi una parte; perchè le 12 ore che durò la incoronazione di Giorgio IV sembrarono assai lunghe ai personaggi attempati che vi ebbero parte attiva.

Comunque vogliansi giudicare codeste esumazioni fastose di cerimonie d'altri tempi, a noi sembra azzardata l'ipotesi d'un giovane sociologo italiano, recatosi a Londra, il quale si domanda se la solenne processione di pari e paresse che condurrà il re all'incoronamento « potrebbe essere una specie di funerale inconsapevole dell'aristocrazia inglese » alla quale toccasse di svegliarsi nell'alba di un' età nuova, conducente anche l'Inghilterra al tipo delle democrazie burocratiche dell'Europa continentale. A noi sembra invece di vedere in questo fenomeno di esteriorità medievale, l'ininterrotta unità della psiche e della storia d'Inghilterra.

Nemo.

LA SEDIA STORICA PER L'INCORONAZIONE.

LA PIETRA DELL'INCORONAZIONE DEI RE SASSONI.

MARTINICA — SAINT PIERRE VISTA DAL MARE (LA MONTAGNA PELÉE ALLA SINISTRA).

L'ISOLA MARTINICA E LA NUOVA POMPEI DELLE ANTILLE.

L'immane disastro, di cui furono vittima gli abitanti di una delle città più fiorenti delle Piccole Antille, è di quelli che segnano una data dolorosa nella storia della terra, e che per l'emozione sincera destata in tutti i cuori, fanno testimonianza della solidarietà e della fraternità di tutte le nazioni, le quali dimenticano ogni ragione di conflitti e di differenze davanti al dolore:

> Miti e protervi, tutti un'unica forza soggioga:
> passan gli umani, sempre resta l'uman dolore.

L'opera più recente riguardante la Martinica è dovuta a un martinicano, il prof. Gaston Landes del liceo di Saint Pierre, pubblicata nel 1900. Da essa attingiamo alcuni dati, sebbene per quanto riguarda la costituzione geologica e la geografia fisica dell'isola, nulla di nuovo siasi aggiunto scientificamente alle cognizioni, ch'erano già acquisite universalmente.

L'isola Martinica fa parte di quella catena insulare, che chiude a oriente il Mare Caraibico o delle Antille, impropriamente chiamata dagli amministratori inglesi col nome d'isole Sopra il Vento, riservando il titolo d'isole al Vento o Sotto Vento alle Antille Meridionali, mentre sono tutte ugualmente esposte all'azione dei venti alisei. Le due isole maggiori sono la Guadalupa e la Martinica, entrambe colonie di Francia; trovansi però separate dalla Dominica, che appartiene all'Inghilterra.

Tutte queste Antille sono isole elittiche, il cui asse maggiore si protende nella direzione generale della loro linea d'insieme. Ed ogni isola ha la sua catena di montagne, parimenti disposte nel senso della curva collettiva.

Le maggiori altezze si hanno nelle tre isole centrali, Guadalupa, Dominica e Martinica; ma tutte le isole di questa fila sono, rispettivamente alla

CARTA DELLA MARTINICA

SAINT PIERRE — PIAZZA DEL MERCATO.

poca loro superficie, molto elevate, e somigliano a coni sporgenti fuori dai flutti. Questo aspetto di picchi scoscesi, uscenti dal mare, ne rivela a prima vista l'origine vulcanica: le loro montagne sono formate di porfido e di lava; esse nacquero, presumibilmente, da un crepaccio sottomarino e s' innalzarono a poco a poco fuori dell'onde. Alcuni di quei gruppi ingrandiscono ancora per effetto di nuove eruzioni.

Queste isole, che arrotondano il loro emiciclo incontro al mare delle Antille, come quelle che chiudono in gran parte l'entrata del golfo del Messico, poggiano sopra un contorno sottomarino i cui pendii si abbassano bruscamente nell'Atlantico a profondità, che superano i 4000 metri. Le Piccole Antille sono come altipiani o zoccoli, che s' innalzano fra due abissi; sono, secondo la bella immagine del Reclus, « come i pilastri diruti di un ponte, fra i quali vanno e vengono le acque dell'Atlantico ». Tremendi vi scoppiano gli uragani, il cui nome, d'origine caraibica, indica che i marinai vi scorsero uno sconvolgimento atmosferico speciale alle Antille. Vi scoppiano segnatamente da luglio a ottobre, ma non ne mancano anche negli altri mesi. E' raro che passi un anno senza che succeda un disastro ciclonico, con vittime e casi spaventevoli per la violenza dell'atmosfera, case sradicate come alberi, fortezze demolite, navi portate in piena terra, massi di roccie lanciate in mezzo ai campi coltivati.

UNA VIA DI SAINT PIERRE (PRIMA DEL DISASTRO).

Celebre lo storico « uragano » del 10 ottobre 1876 che distrusse città, calò a fondo flotte, e, per la comunanza della sciagura, riconciliò Francesi e Inglesi, che si preparavano a sgozzarsi, chè

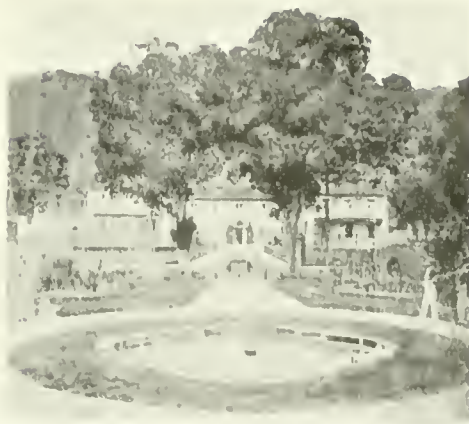
> . . . non de l'ira degni e non de lo scherno noi siamo,
> ma di pietà! Del pari tutti infelici siamo.

Ed ora è in una di queste terre tropicali, nate dalle conflagrazioni interne del globo ed esposte alle maggiori violenze degli elementi oceanici ed atmosferici, che dobbiamo registrare l'improvvisa catastrofe di una città fiorente, sparita nel battito di pochi secondi.

La Martinica è montuosa dall'uno all'altro estremo, ma la vegetazione tropicale e perenne dei tropici la riveste tutta fino alla cima della montagna Pelée, o « Pelata », così detta senza dubbio

perchè un'eruzione antica dovette fare sparire erbe ed alberi sotto un alto strato di cenere. La sua cupola vulcanica, alta 1350 metri, s'eleva verso la punta nord-ovest dell' isola; i suoi declivi, limitati dal mare, come semicerchi tracciati da un compasso, continuano sotto le onde seguendo lo stesso declivio. La Pelée, come in generale i vulcani delle Piccole Antille, appartiene alla categoria di quelli che hanno eruzioni violenti, ma a lunga intermittenza; e questi lunghi periodi di falsa calma hanno contribuito a ingannare forse i membri della commissione scientifica, che in seguito alle due esplosioni del '51 riuscite innocue, sentenziavano che « la città di Saint Pierre, situata a più di dieci chilometri, e il villaggio del Prêcheur a sette chilometri non avrebbero avuto da temere per le eruzioni del vulcano, anche se più forti di quelle verificatesi in quell'anno ».

Ma notano gli storici che anche il Vesuvio, quando distrusse Pompei ed Ercolano, da tempo immemorabile non aveva destato serii timori, e pareva spento completamente; anche la terribile eruzione del Krakatoa, vulcano sorgente in un'isoletta tra le grandi isole di Sumatra e di Giava, nel 1883, seguì mentre il vulcano da due secoli sembrava dormisse nella più profonda immobilità.

A sud-est della montagna principale, nell'asse dell'isola si allineano altri coni o *pitoni* vulcanici uniti insieme da colate di lava e dagli ammassi di scorie. La montagna che termina coi tre cocuzzoli del Carbet è quasi alta come la Pelata, raggiungendo la sua punta meridionale i 1207 metri. Altre catene irte di picchi si diramano verso la costa orientale, frastagliate da numerose baie; la penisola della Caravella, a corno di cervo, si stacca dalla costa e si protende per una decina di chilometri nell'Atlantico.

SAINT PIERRE — PALAZZO DEL VESCOVO.

A sud delle ultime colate di lava scese dai coni del Carbet e da quelli vicini, l' isola è quasi interrotta da baie che si avanzano profondamente entro terra: ad occidente la baia di Fort-de-France, ad oriente i porti del Robert e del François: per cui l'istmo che unisce le due parti dell'isola misura meno di dieci chilometri di larghezza fra le paludi litoranee delle due spiagge. La parte meridionate della Martinica è molto meno alta e più irregolare, e si compone di due catene, una delle quali continua a sud-est l' asse maggiore dell' isola, dove sorge il

SAINT PIERRE — L'INGRESSO AL GIARDINO BOTANICO.

monte Vauclin, alto 505 metri; l'altra si dirama verso ovest a mezzogiorno della baia di Fort-de-France.

Numerosi piccoli fiumi (se ne contano una settantina) solcano le sue montagne, ma sono quasi tutti di breve corso: torrenti impetuosi nella stagione fresca, ruscelli di poca importanza nella stagione asciutta, appena meritano menzione il Capote al nord, il Lezarde, ch'è il più lungo, ha un corso di 28 chilometri e sbocca, come il Salé, nella baia di Fort-de-France, e il Pilote al sud, navigabile presso la foce.

* * *

La Martinica dicesi scoperta nel 1493 da Cristoforo Colombo nel giorno di San Martino (di qui forse il suo nome), ma non vi approdò che il 15 giugno dell'anno appresso, nè vi fondò alcun stabilimento spagnuolo. I Caraibi che l'abitavano, la chiamavano *Madiana*. Più di un secolo dopo, due francesi, Carlo Lyénard dell'Olivo e Giovanni Duplessis, ne presero possesso in nome della Compagnia delle Isole d'America, fondata da Richelieu nel 1626; ma il contegno minaccioso degl'indigeni, la montuosità dell'isola e la prodigiosa quantità di serpenti e d'insetti molesti che vi trovarono, li dissuasero dal chiamarvi coloni e se ne andarono dopo 3 giorni.

VEDUTA DI SAINT PIERRE E DELLA MONTAGNA PELÉE PRIMA DELL'ERUZIONE.

L'isola, con una superficie di 987 chilometri quadrati, si stende per una lunghezza di 80 chilometri sovra 31 chilometri in media di larghezza. Bagnata all'est dall'oceano Atlantico, e all'ovest dal mare delle Antille, trovasi ottimamente situata tra Nuova York e i porti dell'America Meridionale. Fort-de-France, la capitale, dista 6676 chilometri da Bordeaux e 3180 da Nuova York e quando il canale di Panama sarà terminato e andrà in esercizio, la Martinica acquisterà un'importanza straordinaria.

Si comprende perciò come i Francesi ci tengano molto a queste due perle delle Piccole Antille, la Guadalupa e la Martinica, rimaste loro dopo la perdita degli antichi possedimenti nell'America Settentrionale.

Fu un altro francese, Pietro Belain, signore d'Esnambuc, che nel medesimo anno 1635 vi condusse 100 coloni, situandoli a circa 6 chilometri dall'attuale Saint Pierre. Questa città veniva fondata alcuni anni dopo, nel 1658. Ma non tardarono a scoppiare le ostilità coi Caraibi, costretti a emigrare o che vennero massacrati, cosicchè nel 1653 ben pochi di quegli indiani rimanevano alla Martinica. Nel 1672 veniva incominciata la cittadella di *Fort-de-France*.

L'isola passò successivamente nelle mani di diversi proprietari. Comperata dal procuratore Duparquet nel 1651 insieme colle isole di Santa Lucia, La Grenada e Grenadina, dalle mani dei suoi eredi passò a quelle del governo metropolitano, che la cedette alla nuova Compagnia delle Indie Occidentali; da questa non ritornò definitivamente sotto la corona di Francia che nel 1675. D'allora in poi ogni suddito francese, senza eccezione, ebbe la libertà di emigrarvi.

I coloni della Martinica formavano allora due classi: la prima costituita dai primi abitanti venuti dall'Europa a proprie spese, ai quali il governo locale distribuiva terre in possesso assoluto, verso un tributo annuo in tabacco o in cotoni, che più tardi fu anche pagato in zucchero.

L'altra classe era composta degli arrolati (*engagés*) lavoratori reclutati in Francia, che per tre anni impegnavano la loro prestazione d'opera ricevendo il trasporto gratuito e un annuo salario. Spirati i tre anni, si assegnavano loro gratuitamente terreni, per un'area, nei primi tempi, di 25 ettari. Sino dalla prima epoca della occupazione erano stati introdotti nell'isola i negri, e in seguito il lavoro di questi schiavi surrogò quello degli arrolati europei, il reclutamento dei quali verso la metà del secolo XVIII cessò affatto. A quell'epoca la popolazione schiava saliva a 58,000 negri, d'ogni età. I coloni che vi aveano dapprima coltivato soltanto tabacco e cotone, vi aggiunsero poi la coltura della canna da zucchero, del cacao, del caffè e di altri prodotti coloniali.

Dopo il trattato di Utrecht (1713) che tolse alla Francia la Terra Nuova, l'Acadia e S. Cristoforo, il governo francese portò maggiori sollecitudini sulle altre colonie e le Antille vennero predilette. La Martinica era la sola colonia che fosse veramente conosciuta allora; dal 1717 essendo stati mitigati gli eccessivi diritti che la metropoli vi riscuoteva, essa venne prosperando: la sicurezza de' suoi porti e la sua felice posizione ne aveano fatto uno dei primi scali dell'Oceano, e quasi il capoluogo e il mercato delle Antille francesi. Qui venivano dalle isole vicine i produttori a vendere le loro mercanzie ed a comperarvi quelle della metropoli.

VEDUTA DELLA CITTÀ DI FORT-DE-FRANCE.

Sgraziatamente la guerra, che scoppiò tra l'Inghilterra e la Francia nel 1734, ne interruppe lo sviluppo economico, che solamente riprese sotto il periodo di lunga pace seguito al trattato di Parigi del 1763. Per 16 mesi, prima di questa data, l'isola era stata occupata dagl'Inglesi. Durante la guerra dell'indipendenza americana essa divenne il centro delle operazioni marittime della flotta francese, ma poco o nulla sofferse delle calamità della guerra. Nel 1790 il suo movimento commerciale saliva ai 44 milioni di lire tornesi e contava una popolazione di quasi 100,000 abitanti.

La rivoluzione del 1789 ebbe nell'isola il suo con-

traccolpo, che modificò completamente l'organismo della colonia. Già l'assemblea nazionale avea dichiarata l'uguaglianza dei negri come dei bianchi; poi il 28 marzo 1792 l'Assemblea Legislativa decretò che gli uomini liberi di colore godrebbero di tutti i diritti politici.

Due annni appresso, il 4 febbraio 1794, la convenzione nazionale votava l'abolizione della schiavitù in tutte le colonie francesi.

Ma queste nuove istituzioni facevano scoppiare nell'isola la guerra civile, tantochè l'assemblea coloniale dichiarava la guerra alla repubblica, dando asilo agli emigrati ed ai Borboni. Poco dopo, il partito realista sollecitava l' intervento degli Inglesi, i quali, nonostante la resistenza del generale francese Rochambeau (22 marzo 1794), riuscivano infatti ad occupare l'isola, e la tennero per otto anni, sino alla pace d'Amiens. Di nuovo ricadde sotto gli Inglesi nel 1809, sino al primo trattato di Parigi; ancora essi ritornavano durante i cento giorni; finchè il trattato del 1815 restituì la Martinica alla Francia.

Vennero riprese allora le piantagioni abbandonate durante le guerre e i torbidi precedenti, ma la ripristinata schiavitù dei negri fu cagione novella di gravi perturbazioni. I negri, essendo in numero di 80,000 di fronte a 10,000 bianchi e a 11,000 mulatti, fidando nella propria superiorità numerica, tentarono più volte di rivendicarsi in libertà. Solamente nel 1848, dopo la proclamazione della repubblica di febbraio, la schiavitù veniva definitivamente abolita. Dal 1870 in poi, sotto la seconda Repubblica, la Martinica invia due deputati all'Assemblea Nazionale, è amministrata da un governatore, assistito da ministri, e da un consiglio privato. V'è anche un consiglio generale elettivo, il quale delega, tra una sessione e l'altra, i suoi poteri a una commissione coloniale. Nell' isola siedono una Corte d'Appello, una Corte d'Assise, due tribunali di prima istanza e nove giudici di pace. V'è una scuola di diritto a Fort-de-France, e un liceo a Saint Pierre, e non mancano collegi femminili, scuole d'arti e mestieri. Saint Pierre era pure sede di un vescovo.

FORT-DE-FRANCE — LA PIAZZA IMPERATRICE GIUSEPPINA.

* * *

Oggi la Martinica è una delle terre più popolate del mondo, se si tien conto del fatto che la popolazione si riduce in uno stretto anello intorno alle montagne, mentre l' interno coperto di boschi rimane quasi deserto. Essa ora conta 203,781 abitanti, ossia 206 abitanti per chilometro quadrato dell'intera superficie; effettivamente circa 400 abitanti per kmq. della superficie abitata. Se poi riflettasi che in riva al mare la popolazione si addensa ancora più che nell' interno, si può senza esagerazione affermare che là dove il terreno lo permette la popolazione martinicana raggiunge una densità relativa di 1000 abitanti per chilometro quadrato. Anche nelle campagne coltivate gli abitanti si accalcano come nei distretti industriali delle Fiandre, del Lancashire e della Sassonia.

Isola quasi esclusivamente agricola, la Martinica,

come la Guadalupa, coltiva la canna da zucchero, e questa è la sua industria principale; l'estensione dei campi di canna è di circa 40,000 ettari, cioè il quinto della superficie insulare; i suoi prodotti di esportazione consistono quasi esclusivamente in zucchero, rhum e tafià per la somma annuale di 18 o 20 milioni di lire. Come nella Guadalupa, alcuni « opifici centrali » prendono il monopolio la Guadalupa, non ha altre strade ferrate fuor delle vie industriali e agricole che fanno parte degli accessori degli opifici centrali.

Negli ultimi tempi la prosperità dell' isola venne minacciata dalla coltivazione della barbabietola estesasi in Francia, per cui la canna da zucchero, principale risorsa dell' isola, traversa da alcuni anni una crisi.

FORT-DE-FRANCE — STATUA DELL'IMPERATRICE GIUSEPPINA.

della fabbrica dello zucchero comperando la canna dal proprietario e dai « gerenti ». Anche il cacao e i legni da tinta alimentano le vendite in piccola parte, ma la produzione del caffè è stata quasi interamente abbandonata. Non si contano nell' isola meno di seimila « vivrières »; nome che si dà alle piccole proprietà appartenenti a negri coltivatori. Gli articoli d' importazione sono: farina, pesci, stoffe, chincaglierie ed altri oggetti manifatturati. Più della metà degli scambi si fanno colla Francia e colle colonie francesi. In proporzione della superficie e degli ostacoli del terreno, la Martinica è ancor meglio provveduta dell' isola sorella di strade mantenute dalla colonia o dai comuni; ma, come

I piantatori delle Antille si ostinano, ciò nonostante, in quella coltivazione; forse perchè la canna da zucchero è di facile lavorazione e dà qualche volta due raccolti all'anno, la vegetazione non cessando mai interamente in quel clima. E fors'anche perchè della canna da zucchero si utilizza tutto; le pannocchie servono a nutrire il bestiame, i nodi del tronco si ripiantano isolatamente per la raccolta successiva, gli avanzi delle canne servono d' ingrasso o come combustibile; finalmente la parte zuccherina si utilizza per siroppi, o melasse, pel tafià, pel rhum.

Il movimento commerciale fu di 41 milioni nel 1897, di 47 milioni nel 1898, di 53,600,000 fran-

chi nel 1899, di cui milioni 27 per importazioni e 26,600,000 per esportazioni. Nel 1909 si ebbero 24,929,348 franchi d'importazioni e 27 milioni d'esportazioni.

Secondo l'*Economiste Européen* sui 98,000 ettari della sua superficie, solo 47,000 sono coltivati, e di questi 20,000 a canna da zucchero. L'isola conta 25,000 bovini, 20,000 maiali, varie migliaia di cavalli e di muli. Ha venti fabbriche di zucchero, molte fabbriche di rhum, 15 di tafià, concerie, saponifici, tintorie e perfino una fabbrica di maccheroni.

Le finanze della colonia erano soddisfacenti, giacchè il prodotto delle imposte bastava quasi per intiero alle spese, che nel 1900 salirono a sei milioni e mezzo di franchi.

***

La capitale dell'isola, *Fort-de-France*, conosciuta un tempo col nome di Fort Royal, è magnificamente collocata sulla riva settentrionale della gran baia, che si apre sottovento della Martinica; un forte la domina a nord dall'alto di un promontorio, ed un'altra opera militare difende una lunga penisola, che s' inoltra nel mare ad oriente del quartier principale. Fort-de-France è il centro militare e l'Arsenale delle Antille Francesi; è il luogo di convegno delle navi da guerra ed il punto di scalo dei piroscafi transatlantici, dove le linee secondarie vengono a riunirsi alla linea principale; telegrafi sottomarini collegano Fort-de-France a Port-of-Spain nella Trinidad, a Paramaribo nelle Guiane e per Basse-Terre, a San Tommaso, all'America del Nord e all'Europa. Il porto è completato da un bacino di carenaggio. Come la maggior parte delle città antilliane, Fort-de-France ha subito numerosi disastri: nel 1833 fu per metà rovinata da un terremoto; più di 250 persone perirono sotto le macerie; nel 1890 un incendio distrusse la maggior parte della città che fu ricostruita a prova di fuoco. Fort-de-France ha bellissime passeggiate sulle colline circostanti, ma i viali più frequentati, quelli della « Savana », sono nella stessa città alla base della penisola del forte San Luigi: all'ombra di superbi palmizi piantati ad emiciclo, s'innalza una graziosissima statua di marmo bianco che raffigura Giuseppina, moglie di Napoleone. Sopra un'altura vicina, il campo Balata, sorge la stazione sanitaria delle truppe venute dalla Francia. Nei dintorni scaturiscono sorgenti termali molto usate.

GRANDE ANSE, VILLAGGIO DI PESCATORI (COSTA NORD-EST DELLA MARTINICA).

Quantunque il porto e la rada di Fort-de-France abbiano vantaggi eccezionali sopra tutti gli altri scali della Martinica, il traffico ha preso maggiore importanza verso un punto del litorale che appena appena offre una piccola insenatura, a Saint Pierre che, come accennammo, fu il primo stabilimento di D'Esnambuc nel 1635. Essa era divenuta la città più popolosa (26,000 abit.) ed il mercato più attivo della Martinica, anche perchè i regolamenti militari non vi mettevano ostacoli alla libertà degli scambi. Saint Pierre era una delle più pittoresche città delle Antille. Da lontano appariva tutta intera, colle case ed i palmizi l'uno sull'altro, lungo i pendii della montagna, mentre i tetti delle case prolungavano nella selva le loro linee rosse. La strada principale, curva, come la baia, era formata da una successione di piccole rampe, che valicano le creste e scendono nei burroni. « Da un lato, scriveva un illustre, alcune strade salgono verso le foreste della

DOPO L'ERUZIONE: FOTOGRAFIA PRESA NEL CENTRO DELLA DEVASTATA CITTÀ

montagna, dall'altra si abbassano a gradini verso la spiaggia: il mare lambe i vostri piedi, ed i burroni sembrano sospesi fra l'azzurro del cielo e del mare. I ruscelli della montagna, divisi in infinite diramazioni, scorrono dovunque in rigagnoli o zampillano a fontana; gruppi d'alberi e di piante fiorite ornano le piazze, contrastano colle case tozze dipinte in giallo, le cui mura massiccie resistono ai terremoti e non lasciano penetrare il caldo esteriore nell'interno degli appartamenti ». Saint Pierre era una di quelle città che il forestiero non dimentica più: « Il modo di vita nel paese è tanto gradevole, la temperatura così buona e si vive in una libertà tanto decente, che io non ho trovato un sol uomo od una sola donna i quali, dopo essersene allontanati, non sentissero desiderio di ritornarvi ». Si era dato alla Martinica il nome di « dolce paese di coloro che ritornano »!

Ed ora? Quanta tristezza nel dover coniugare questi verbi al tempo passato! Dove

> Fûr liete ville e colti,
> Fûr giardini e palagi,
> Agli ozi de' potenti
> Gradito ospizio....
> Or tutto intorno
> Una ruina involve. (LEOPARDI)

* * *

Oltre alle due città menzionate, l'isola ha le seguenti: *Lamentin* con 19,928 abitanti, *Le Robert* con 8817, *Saint-Joseph* con 8417, *La Trinité* con 3212, *Le Vauclain* con 7128, *Sainte-Marie* con 10,862, *Gros-Morne* con 8144, *Le François* con 12,452.

Il clima è intertropicale; con una media di 26° varia di poco tra un massimo di 32° e un minimo di 20°; ma per la costante ed eccessiva umidità, e la mancanza di stagioni ben distinte, esposta ai cicloni, qualche volta disastrosi, riesce anemizzante segnatamente sul litorale, per gli Europei, i quali preferiscono soggiornare in luoghi elevati come a *Camp de Balata*, presso Fort-de-France, alto 440 m. sul livello del mare. Con rigorose avvertenze igieniche possono colà evitare la dissenteria e la febbre gialla, che imperversano alla Martinica.

Nelle Antille, come altrove, nelle latitudini intertropicali, appare quanto fosse insensata l'opinione di quei colonizzatori, che distrussero le razze indigene presumendo che l'europeo potesse attecchire in ogni clima. Distrutti i Caraibi, si dovettero invece chiamare i negri.

I meticci o mulatti, impropriamente chiamati ancora gente di colore, presentano tutte le gradazioni immaginabili, dal bruno cupo al bruno chiaro tendente al giallognolo, e così i loro capelli dal crespo del negro vanno piegandosi sino a una leggiera ondulazione. Tra le due razze, la bianca dei primi occupatori, decaduta e che va scomparendo, e la nera, la quale mostrasi piena di vigore, i meticci sono in lotta con entrambe; ed oggi formano la classe dirigente, sopratutto per la deliberazione presa dai bianchi di non prendere più parte ad alcuna assemblea politica.

I meticci sono 100,000 circa, i negri 50,000 e i bianchi 20,000. Il rimanente è costituito da immigranti, da *coolies* cinesi e indù.

I creoli sono appassionatissimi della musica e

della danza. Parlano un francese mescolato di parole e desinenze spagnuole, ma il tutto passando alterato nella pronuncia dalla gola del negro, non è possibile comprenderli se non ascoltandoli, perchè allora la mimica aiuta l'intelligenza.

Trascrivendo la loro pronuncia, riesce impossibile scorgervi il fondo francese.

La donna creola della Martinica ha una tinta biancastra e una notevole delicatezza di lineamenti; è svelta e flessibile come un fiore, graziosa nei movimenti, lo sguardo scintillante, il sorriso aperto. « La bontà, la dolcezza, la semplicità — scrivono i viaggiatori — s'accordano in lei con una certa indolenza e un *laisser aller*, che spandono un fascino pericoloso su tutta la sua persona ». Anche il creolo nero non è più un negro, ma un raffinato nel fisico come nel morale.

*
* *

La terribile catastrofe avvenne l'8 maggio alle ore 8 del mattino, mentre splendeva un tempo magnifico. Come una immensa colonna di fumo, dentro a cui scintillavano striscie di fuoco, si rovesciò improvvisamente, con una rapidità fulminea, sulla città di Saint Pierre, trasformando la città in un immenso braciere.

La pioggia delle materie incandescenti, sebbene durata solo pochi minuti, seminò la devastazione sopra un perimetro assai esteso, comprendente Le Carbet, le Prêcheur, la Grand' Riviere, Makuba e la Basse Pointe; la scossa vulcanica e i suoi effetti si sentirono sino a Fort-de-France, dove piovvero pure molte pietre della grossezza d'una nocciuola. Tutta l'isola rimase coperta di uno strato di cenere; ma il disastro di Saint Pierre supera l'immaginazione.

Tutti gli abitanti, senza eccezione, rimasero asfissiati od orribilmente arrostiti perchè le case, dopo il disastroso terremoto del 1839, erano state ricostruite in legno, epperciò furono prese immediatamente come in una vampata sola. In meno di un quarto d'ora più di 25 mila esseri umani rimasero colpiti da morte e una prosperosa città, che compendiava due secoli di sforzi operosi, colle sue officine, colle sue piantagioni, co' suoi edifici, rimaneva annientata e distrutta, forse per sempre.

Galleggiavano nella rada otto velieri; essendosi al termine della campagna degli zuccheri, i battelli s'apprestavano al loro carico: ma una sola delle navi, il *Roddam* di bandiera inglese, riusciva a fuggire dal porto, tagliando l'ancora e la catena per guadagnare più rapidamente il largo. Per sei miglia fu come inseguita da una pioggia di particelle infiammate e giunse a Castrée, nella vicina isola di Santa Lucia, coperta da sei pollici di cenere, dopo aver perduto la maggior parte del suo equipaggio.

Per più di quarantotto ore Saint Pierre rimase inaccessibile; solamente il giorno 11 si poterono sbarcare i soccorsi. Nella città non v'erano più che ruine fumanti, non un muro era rimasto in piedi, non un abitante era sopravissuto. Le vie erano ingombre di cadaveri asfissiati e carbonizzati, coperti di un alto strato di cenere; i più erano protesi con la faccia verso terra, le braccia in avanti o con le mani sulla bocca.... Erano scene di terrore, da cui lo sguardo ritraevasi con raccapriccio.

Un ufficiale di marina, che per combinazione era

DOPO L'ERUZIONE: ROVINE DELLA CATTEDRALE.

INTERNO DEL BANCO COLONIALE.

arrivato a Saint Pierre proprio la mattina del giovedì 8 maggio verso le 7, scrisse: « Vi eravamo entrati con grande difficoltà in causa delle ceneri che oscuravano l'aria; l'oscurità era intensa ed a stento potemmo ancorarci. Si udiva un continuo rombo di tuono, che pareva a un tempo scendere dall'aria ed erompere dal suolo.

« A un tratto udii una tremenda detonazione. La cenere cadde più fitta e potei scorgere una nave nera, che penetrava dopo di noi. Mi precipitai sotto coperta, entrai in una cabina e chiusi le porte perchè il calore era insopportabile. La nave beccheggiava ed io temevo ad ogni istante che avesse ad affondare. Udii alla porta una voce che implorava perchè si aprisse: riconobbi il primo ufficiale e gli apersi; ma con lui entrò un'ondata di calore, alla quale non seppi resistere.

« Fuori, la scena era terribile: tutto all'ingiro giacevano morti e moribondi coperti di fango bollente: i moribondi soffrivano terribili tormenti ed i bambini gemevano implorando acqua. Corsi a prenderne e ne porsi ai bambini, ma essi non potevano inghiottirla, perchè la cenere aveva bruciato loro il palato. La parte posteriore della nave era tutta infuocata e dalla terra ferma giungevano ondate di calore insopportabile. Finalmente, non potendo più resistere, mi gettai in acqua, credendo di poter nuotare verso la bocca del porto e uscire in salvo; ma l'acqua era bollente e, se non fosse sopraggiunta un'ondata d'acqua fredda dal di fuori, sarei senza dubbio perito. L'ondata, rimbalzando, mi portò fuori del porto e mi gettò contro una scialuppa rovesciata.

« Alcuni minuti più tardi fui raggiunto da un altro naufrago, sfigurato in modo che non lo potevo conoscere; soltanto alla voce compresi che era il capitano della mia nave. Egli era agonizzante e pregava delirando che lo si riportasse sul *Roraima*. Raccogliendo altri rottami, io e altri cinque naufraghi potemmo formare una piccola zattera su cui deponemmo il capitano. Vedendo un'altra scialuppa rovesciata, pregai uno dei cinque uomini di raggiungerla a nuoto e di avvicinarla per potervi deporre il capitano. Ma l'uomo, che era un indigeno della Martinica, quando riuscì a raggiungere la scialuppa, invece di venire a noi, si allontanò, dirigendosi verso terra.

« Finalmente potei tornare al *Roraima* e verso le tre del pomeriggio fui raccolto dall' incrociatore *Suchet* ».

Non è nostro proposito di fare una digressione geologica o vulcanologica. Come abbiamo accennato, il lungo rilievo sottomarino che chiude ad est il mare dei Caraibi, emergendo qua e là nei suoi punti più elevati, forma il gruppo insulare delle Piccole Antille, teatro delle attuali disastrose manifestazioni vulcaniche.

Questo rilievo è fiancheggiato ad oriente da una notevole depressione oceanica: si è appunto in essa che la sonda raggiunge delle profondità comprese tra 6000 e 8000 m., ed è in essa che si sono fi-

MULATTA DELLA MARTINICA.

nora constatate le maggiori profondità dell'Atlantico.

Ora la posizione speciale di questo rilievo in gran parte sottomarino, che sovrasta a picco la suddetta profonda fossa dell'Atlantico, è stata la causa precipua che si formassero in esso dei gruppi vulcanici. E' noto infatti come i vulcani vengano a stabilirsi su quei tratti della crosta terrestre, che si possono considerare zone di minore resistenza, zone cioè di fratture, come sono quelle che formano il contorno delle grandi aree di forti depressioni. In esse il sistema di fessure permette l'uscita di quelle rocce laviche, che si elaborano a non piccole profondità della superficie, e di tutti quegli altri prodotti che accompagnano una eruzione vulcanica.

Il monte Pelée presentava un cratere ben conservato, occupato da un lago: al presente non si conosce la forma, che avrà assunto nella sua parte terminale. E' certo però che la potentissima fase di esplosione, che ha preceduto quella di emissione delle lave, e che fu causa dei grandiosi danni avvenuti in tutta l'isola, avrà rovinato quel regolare cratere, come si verifica in tutti i vulcani dopo una violenta fase eruttiva.

Osservazioni recenti fatte sui vulcani di Giava, ove il fenomeno di torrenti di fango vulcanico è frequente, farebbero ritenere che solo quei vulcani che presentano dei crateri-laghi, possono dar luogo a eruzioni fangose. Ora in questa condizione si trovava appunto il monte Pelée, indi è probabile che parte del fango vulcanico che repentinamente ha ricoperto la regione circostante, sia venuto da eruzione fangosa. La condensazione dell' enorme quantità di vapore acqueo proiettato dal monte Pelée, ha essa pure contribuito alla formazione di questo fango, che ha seppellito Saint Pierre, come già nella celebre eruzione del '79 il Vesuvio aveva seppellito Pompei, ed il vulcano Timboro, dell'arci-

pelago della Sonda, nel 1815 seppelliva completamente la città di Sumbava.

A nord come pure a sud dell'isola Martinica, si hanno altre isole nelle quali numerose manifestazioni secondarie del vulcanismo provano come la attività vulcanica non è spenta.

Anche l'isola di S. Vincenzo, appartenente all'Inghilterra, venne spaventosamente colpita dal suo vulcano la *Soufrière*. La parte settentrionale dell'isola era un solo braciere ardente; e le vittime furono molte.

Coloro che cercano una spiegazione cosmica a questi fenomeni geologici hanno osservato che il primo segno di attività nella montagna Pelée si ebbe il 27 aprile, giorno di Lunistizio; e la prima eruzione esplose il 3 maggio, altro Lunistizio; che finalmente la grande catastrofe sopravvenne il giorno 7 maggio, data corrispondente alle uguali declinazioni del Sole e della Luna, al Perigeo e al Lunistizio.

Niuno però avrebbe potuto presagire tale avvenimento. Una città che scompare in pochi secondi, seppellendo sotto una colonna di fango e sotto una pioggia di pietre incandescenti circa 30,000 persone, è tale un disastro che ci riporta coll'immaginazione ai tempi preistorici. Si è ricordato infatti, per analogia, l'eruzione storica del Vesuvio che seppelliva nel 79º anno dell'êra volgare le città di Ercolano e Pompei; ma quell'eruzione non fu così istantanea, tantochè la massima parte degli abitanti potè mettersi in salvo. Si calcola che della popolazione di Pompei, la quale era di 12,000 abitanti, una decima parte soltanto non potè mettersi in salvo. La imprevedibile ecatombe della Martinica perciò supera quelle, onde si ha memoria ne' tempi storici.

A. Ghisleri.

IN BIBLIOTECA.

Francesco Malaguzzi Valeri — *Pittori Lombardi del Quattrocento* — Ricerche, con 30 illustrazioni — Milano, Tip. L. F. Cogliati, 1902.

Frutto di ricerche e di studi intorno ad alcuni maestri del gruppo preleonardesco, questo volume è un utile contributo all'illustrazione della scuola lombarda, rimasta avvolta nell'oscurità per la mancanza di un Vasari che ne preparasse almeno le linee generali. L'autore non s'è occupato dei maestri più noti, come il Bergognone, il Foppa, il Civerchio, dei quali altri ha scritto o sta scrivendo; ed ha preferito trarre dall'oblio i negletti e i modesti, abbondando nelle notizie storiche quando venivan meno quelle critiche, ed ha così messo in degna luce il Butinone, di cui riproduce copiosamente le opere; Cristoforo Moretti, cremonese; Bonifacio e Benedetto Bembo, nato a Brescia, ma pure ritenuto cremonese; Zanetto Bugatto, Bartolomeo da Prato e il Foppa, G. Ambrogio Bevilacqua, i Zenoni da Vaprio ed altri maestri minori. Non comprendiamo perchè nel volume tanto pregievole e così bene stampato, le illustrazioni siansi circoscritte alle sole opere del Butinone e dello Zenale.

Goffredo Mameli — *Scritti editi e inediti*, ordinati e pubblicati con proemio, note e appendici a cura di Anton Giulio Barrili — Genova, Società Ligure di Storia Patria, 1902.

Nato il 5 settembre 1827, Goffredo Mameli quando scoppiarono le rivoluzioni del '48 avea poco più di 20 anni. E spirò tre giorni dopo la entrata delle truppe dell'Oudinot in Roma, caduta la sua repubblica il 6 luglio 1849, milite e martire della fede di cui era stato il poeta, a ventidue anni incompiuti! E bastò sì breve vita alla sua fama immortale. Questa eterea figura di poeta della radiosa aurora nazionale, che altre nazioni c'invidierebbero, meritava uno studio più ampio e più completo di quello, che già ne diede il Carducci. Questo ponderoso volume di oltre 520 pagine in-4, con proemio di A. G. Barrili, risponde esso al desiderio degli studiosi di Storia e dei psicologi dell'Arte?

Non oseremmo affermarlo. Anche in materia di libri e di studi gli è vero ciò che un grande filosofo diceva delle nazioni: *la mole non è la vita*. Il Barrili s'è bene ingegnato di essere esauriente (fin troppo!) raccoglitore d'ogni reliquia edita o manoscritta del poeta, fiorito e scomparso “ tra un inno ed una battaglia „. Perfino i frammenti informi de' suoi quaderni di scuola vennero assunti a importanza di documento biografico! Le quali minuzie, a nostro parere, si potevano ommettere, postochè per disposizione testamentaria del fratello Nicola Mameli, morto il 20 gennaio 1901, tutti gli autografi ed ogni altra carta e ricordo personale di Goffredo verranno consegnati in dono al Municipio di Genova, dove quindi i meticolosi ricercatori potranno rintracciarli. Bensì non è senza gratitudine che troviamo qui raccolte le testimonianze degli ultimi momenti del poeta e alcune lettere e documenti relativi alla vita pubblica del Mameli, che è quella, per quanto breve, in cui l'individualità sua si determina e si distingue. Il proemio è dettato con affetto, ma rimane troppo inferiore allo studio del Carducci, ch'è ancora, ci sembra, insieme con le pagine del Mazzini, il più indovinato e palpitante profilo della sua lirica e della sua persona e dei tempi.

Non sappiamo spiegarci come, invece di riprodurre qualche ritratto documentato dell'epoca, siasi premesso al volume un ritratto a penna, disegnato nel 1901 da chi certamente nè vide, nè conobbe il compianto Tirteo della indipendenza italiana.

OFFICINE ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO — STAMPATO CON INCHIOSTRI DELLA CASA MICHAEL HUBER, MILANO

VOL. XVI. N. 92

EMPORIUM

AGOSTO 1902

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE, LETTERATURA
SCIENZE E VARIETÀ

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE:
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE ✻ BERGAMO

Per la cura diretta e la ricostituzione del sangue nella
ANEMIA - CLOROSI - NEVROSI
i Medici sono unanimi nel raccomandare la
EMOGLOBINA SOLUBILE
DESANTI & ZULIANI
(Ferro fisiologico ricavato dal sangue di Bue)
Liquida L. 3 - Pillole L. 2,50, Vino Peptoni Carne all' Emogl. L. 4 il flacone
Preparazione esclusiva del Prem. Laboratorio Chimico Farmaceutico
E. COSTA - Via Durini, 11 e 13 - MILANO
TROVASI NELLE PRINCIPALI FARMACIE D'ITALIA E DELL'ESTERO

G GRANDI — MONUMENTO A CESARE BECCARIA IN MILANO

(Fot. Brogi).

EMPORIUM

VOL. XVI. AGOSTO 1902 N. 92

ARTISTI CONTEMPORANEI: GIUSEPPE GRANDI. *

IN Milano, nel breve volgere di un ventennio, tre grandi opere d'arte ebbero compimento e apparvero alla luce inaugurale quando i loro autori erano già scomparsi nell'ombra della morte: la Galleria Vittorio Emanuele di Giuseppe Mengoni; il monumento equestre a Vittorio Emanuele di Ercole Rosa; il monumento delle Cinque Giornate di Giuseppe Grandi.

Il monumento destinato a ricordare il luogo e il momento supremi della lotta popolare contro lo straniero era compiuto ma ancora nascosto dietro le prime impalcature e dagli assiti, quando Giuseppe Grandi moriva prostrato, or sono più di sette anni, in quel villaggio di Ganna dove era nato cinquantun'anni prima; un gruppo di abituri della parte montuosa di quel territorio Varesino interposto fra i laghi di Lugano, Como e Maggiore che, come scrive il Beltrami, » costituisce, si

può dire, il nocciuolo di quella regione prealpina, la quale ha singolare importanza nella storia dell'arte, giacchè fino dai bassi tempi fu il vivaio dei *magistri comacini* » e che da secoli fornisce scultori e scalpellini alla fabbrica del Duomo.

Si potrebbe dire che Giuseppe Grandi, compiuta l'opera colossale alla quale aveva dedicato quattordici anni tra i più validi della sua vita, si era ritirato in disparte a morire, quasi per sottrarre il pensiero della personalità dell' artista ad un' opera d' arte che, ricordo simbolico di un eroismo collettivo, doveva sembrare sorta per incanto in mezzo al popolo vittorioso. Si deve invece dire che la ferrea fibra montanina di quel lavoratore, logorata anche dal succedersi di gravi malattie, si era spezzata dopo uno sforzo superiore alle forze di un uomo. La tenace volontà del Grandi aveva voluto compiere colle sole sue mani, intiera, fino all'ultimo, ogni fatica del tradurre nella materia il monumento uscito dalla sua fantasia, un monumento che per le sue dimensioni, per la complessità, la arditezza, per la sua stessa costruzione, rappresenta già qualcosa di veramente eccezionale.

Ma non soltanto della colossale opera che ha troppo

GIUSEPPE GRANDI.

* Meno le quattro nitidissime fotografie dei monumenti *Beccaria, Cinque Giornate, Astori*, delle quali la casa editrice Brogi concesse gentilmente la riproduzione, tutte le altre fotografie che illustrano le opere minori e la esistenza del Grandi sono inedite e la più parte del materiale venne fornito da amici di Giuseppe Grandi: lo scultore prof. Pelitti, lo scultore Pirla, il pittore Conconi, l'architetto Moretti, il collezionista d'arte moderna avv. Gallina, Felice Cameroni.

Tengo a rinnovare qui ai cortesi collaboratori i miei sentiti ringraziamenti.

prematuramente coronato la vita del grande artista lombardo io voglio parlare qui, io vorrei ricordare qui brevemente la esistenza e le opere, esistenza senza storia e tutta operosa, di chi, pur troppo, può ora apparire un dimenticato nella stessa città dove esclusivamente si trovano i suoi lavori; di artistica del pubblico, alla sua cultura, ed è infatti ancora tanto più elevata e pura della coscienza estetica della folla, che poche mende, difetti minori, qualche esuberanza, bastarono a mettere la grande maggioranza del pubblico nella presunzione di una facoltà e di un obbligo di spirito critico

G. GRANDI — BUSTO DELL'AVV. BIL.IA (CIMITERO MONUMENTALE DI MILANO).

chi è, si può anche dire, uno sconosciuto fuori di Milano.

Pur non volendo ricercare le cause varie di tale oblio e di tale sconoscenza, è dovere il constatare che, mentre lo scoprimento della sua opera maggiore avrebbe potuto assicurare la gloria all'autore, anche al di là delle mura milanesi, l'opinione pubblica non si mostrò soddisfatta, in modo da provare che quell'opera d'arte, anzi l'arte stessa del Grandi, era ancora troppo superiore alla sensibilità che doveva dispensarlo dalla gioia spirituale di esaminare e di comprendere, di sentire e di commuoversi, davanti alla sublime poesia del concetto, alla originalità espressiva della forma, alla potenza della sua estrinsecazione.

Ma riprendiamo la esistenza e l'opera del Grandi, dal loro principio.

Giuseppe Grandi nacque il 17 ottobre 1843 da umile famiglia; il padre era falegname. Suo primo maestro fu un decoratore campagnuolo « artista

G. GRANDI — ULISSE (CONCORSO ACCADEMICO).

nato rimasto allo stato rozzo ». Sotto quell'originale e amato maestro il Grandi a dodici anni sapeva maneggiare a meraviglia lo scalpello. Venuto a Milano poverissimo, per poter frequentare il corso di scultura a Brera, dovette entrare come operaio presso un fabbricante di stufe di terra cotta.

Suo saggio-concorso all'Accademia fu quell'*Ulisse* che tende l'arco, così vivo e forte che pare l'allegoria della vitalità artistica del suo giovanissimo autore. Lavoro poco noto, ora nascosto al pubblico in un'aula scolastica di Brera, e che valse al Grandi, come avvenne pel Rodin, l'accusa di *moulage* sul vero; calunnia che, come ancora pel Rodin, si rinnovò per altre opere seguenti col controrimprovero di scorrezioni e sproporzioni di parti che non esistevano che nella invidiosa rabbia degli accademici e dei mediocri e che voleva essere una difesa del vero da parte di coloro appunto che al vero sogliono negare il culto dell'arte.

G. GRANDI — GARIBALDINO (STATUETTA IN MARMO).

Il Grandi passò qualche tempo a Torino, poi, tornato a Milano (ebbe così a maestri il Vela e il Tabacchi) lavorò solo e entrò tosto a far parte di quell'ultima *bohème* che comprendeva Rovani e

Praga, Dario Papa e Ferdinando Fontana, Primo Levi e Luigi Perelli, Tranquillo Cremona e Filippo Carcano, Junck, Barbaglia e Rinaldi; vita scapigliata che aveva il suo quartiere generale al Teatro Milanese, allora fondato da Carlo Righetti e testè condannato alla demolizione. In quel tempo il Grandi vinse il concorso per il monumento a Cesare Beccaria in Milano. La Commissione giudicatrice non aveva ancora pubblicato la relazione ufficiale e il giovane scultore, rilevati alcuni difetti del bozzetto, ne promise uno migliore e, pochi giorni dopo, un nuovo bozzetto e di maggior valore era infatti presentato e accolto. E così, anche nella età felice nella quale è facile l'accontentare sè stessi, tanto più quando si sa di accontentare gli altri, egli, già incontentabile, modificò anche il modello fatto sul secondo bozzetto e, frutto definitivo fu quella statua in marmo del Beccaria che è un capolavoro della scultura iconica moderna.

G. GRANDI — GARIBALDINO STATUETTA IN MARMO.

Il monumento, sorgente sulle fondamenta della casupola del boia, davanti al Palazzo di Giustizia, fu inaugurato il 19 marzo 1871 con un memorabile discorso di Pasquale Stanislao Mancini. I bassorilievi in bronzo, per la severità del concetto e

per la purezza della forma, rivelarono un maestro e la statua fu tosto proclamata la più bella che ornasse le piazze di Milano; molti però lo ripeterono piuttosto per constatare come già fino da allora troppe fossero le brutte, anzichè per sincero figurare in un monumento, insieme alla immagine di un grande uomo, anche la sua immagine morale. Ma neppure questa statua che possiede il raro segreto di far dimenticare la materia nella quale è formata, tanta è la vita che ne spira, e che si può

G. GRANDI — BEETHOVEN GIOVINETTO.

riconoscimento del suo alto valore. Luigi Chirtani, nell'81, osservò giustamente che lo scultore, prima della pubblicazione delle lettere di Pietro e Alessandro Verri, aveva divinato la idiosincrasia di quel misto di debolezza e di grandezza, di coerenza e di contraddizioni che fu l'immortale autore del libro *Dei delitti e delle pene* e il risultato di questa geniale intuizione sta da trent'anni a dimostrare come non si debba escludere, come ora si vorrebbe da alcuni, che con una semplice statua si possa raffigurare definire come classica per la unità della espressione di elegante e bonaria maestà conservata in tutta la varietà dei suoi aspetti, bastò ad imporre, non che la fama, il rispetto al nome del Grandi e in quel tempo, come scrisse Primo Levi, parlare di Cremona era un delitto e di Grandi un'infamia.

Durante i dieci anni che passarono tra la inaugurazione del monumento al Beccaria e la premiazione del bozzetto pel monumento delle Cinque Giornate, l'arte pur sinceramente e robustamente

personale del Grandi venne forse troppo *sensibilizzata* dalla affascinante arte novatrice del Cremona, tanto che, qualche volta, parve smarrirsi in stranezze ricercate o in esagerazioni *cremonistiche* di tendenza o di fattura fatte per irritare la guasta e pigra mentalità del pubblico di allora, la abituale frivolità della critica e per sfidarne le ire. E tutti gli furono contro. Fu quello invece pel Grandi un periodo di lenta evoluzione estetica e di maturazione artistica raggiunta fra le contrarietà e nell'isolamento, mentre intorno a lui, in Lombardia, la produzione industriale della scultura-chincaglieria di argomento infantile o puerile si incaricava di rappresentare l'arte italiana alle esposizioni universali. e costituiva una merce di esportazione in tutto il mondo sedicente civile.

G. GRANDI — BOZZETTO PER MONUMENTO FUNERARIO.

In questo periodo il Grandi, « che — sono parole di Dario Papa — voleva fare a modo suo, e non a modo dei committenti e relativi consiglieri, poichè egli esprimeva troppo sinceramente il suo disprezzo per l'arte che non è arte », soffrì assai, pur uscitone vincitore, da certo lungo processo derivatogli da alcune modificazioni che egli intendeva di introdurre nel primitivo bozzetto per un grandioso monumento di commissione della famiglia Noseda e destinato al Cimitero monumentale di Milano. I temperamenti come quelli del Grandi sembrano fatti apposta per essere tormentati e per tormentarsi nelle fredde spire della così detta Giustizia. Eguale sorte era toccata al Cremona, ma al Grandi doveva più tardi ripetersi il supplizio con

Nella produzione del nostro grande scultore, come in quella di tutti i rinnovatori, è tipico il dover passare da poche opere grandiose a una quantità grande di lavori assai minori. Non era per lui, per esempio, l'opportunismo artistico della scultura destinata alle esposizioni, o mirante ai premii, regolare e ragionata e prudente produzione, che quasi esclusivamente occupa ora tanti artisti pur rispettabili, se pur non troppa parte della stessa arte moderna.

Espose rare volte a Brera, mai il suo nome figurò in un catalogo fuori di Milano e soltanto un telegramma di condoglianza del 1° dicembre 1894 di Riccardo Selvatico — Presidente della prima biennale internazionale di Venezia — ci documenta l'intenzione di quel Comitato di apprestarsi a festeggiare, forse con modelli del gran monumento, allora compiuto, « questo Grande posseduto dall'Arte ».

Alle statue del Grandi — che fu anche un fortissimo e si può dire, pur troppo, uno degli ultimi maestri nello scolpire il marmo, quando già si estendeva l'abuso della fusione in bronzo — si devono aggiungere due grandi statue marmoree pel Duomo di Milano; una, collocata nel 1869 nel finestrone all'esterno del capocroce di S. Giovanni Bono, figura Santa Tecla: le belle braccia raccoglienti la veste alla cintura e le treccie sparse sul seno, il busto proteso come in un sensuale brivido di bagnante ed è una delle non molte statue vive d'arte fra la innumere popolazione sparsa sul gran monte gotico. L' altra, posteriore di quasi dieci anni, Sant'Orsola, civettuola, sebbene pesantemente ammantata, ed è posta in una nicchia del capitello del quarto pilone a destra, entrando dalla facciata. Di queste due interessanti sculture non furono tratte fotografie prima di porle in opera — il Grandi non se ne occupava mai — ed ora sarebbe pressochè impossibile il riuscirvi, poichè delle statue del Duomo, ancor meglio di quelle dell'Hôtel de Ville di Parigi, si può dire « qui ont pour avenir de ne pas être regardées ou, regardées, de ne pas être vues ».

G. GRANDI — TOMBA ASTORI (CIMITERO MONUMENTALE). (Fot. Brogi).

un altro processo che gli costò non poco denaro, denaro che egli rimpiangeva perchè sottratto al *suo* monumento.

Nel 1873, per un ricordo funebre al deputato Billia, modellò un bozzetto: una bambina che de-

pone una corona su di un basso cippo con un medaglione, poi, mutato pensiero, scolpì un busto che fu una vera battaglia e parve uno scandalo, tanta era la temerità della posa e della impostatura della mezza figura sul bizzarro piedestallo, tanto rivoluzionaria la sintesi della forma. Quella geniale trovata e quella baldanza di scalpello, pur esagerate, come ogni improvvisa reazione, furono esempio giovevole a giovani artisti veramente originali, mentre, imitate da altri, servirono malamente a simulare originalità e a dissimulare una mediocrità impotente, e quel busto sta a rappresentare il tipo della scapigliatura politica e artistica di trent'anni fa. Seguì *Paggio di Lara*, una figura di donna in abiti maschili che è una meraviglia di vita e insieme un magnifico, secentistico, esempio di modellatura spigliata e di insieme decorativo, ma che, esposto a Brera, ancora peggio che incompreso, procurò al Grandi tali amarezze da vincerne persino la provata serenità.

G. GRANDI — ALESSANDRO VOLTA (STATUETTA IN MARMO).

In quel tristissimo periodo, sostenuto dagli incoraggiamenti di pochi amici, compì alcuni piccoli lavori: il *Beethoven giovinetto* che pare interpretato dal Cremona e che è così opposto al verismo del quale si compiace la odierna rappresentazione della figura del michelangiolesco musicista; il *Ney* così caratteristico e sintetico; il *Volta* pure così pieno di carattere e di vita, che vale un monumento e che si vuole sia stato improvvisato nel marmo. Dopo un breve *apprentissage* disegnò una diecina di acqueforti, i cui esemplari rarissimi sono veri modelli per la *donnée* del chiaroscuro, la sicurezza dell'effetto, la finezza e insieme la libertà della fattura. In quell'epoca — con una caminiera e un caminetto colle molle e la paletta, una lampada con putti e una pendola coi candelabri, un'edicola moresca e una lettiera — cominciò quei lavori decorativi sparsi in palazzi e case milanesi, mai esposti e neppure fotografati, che vorrebbero uno studio particolare e i cui ultimi esempi sono le campane e i ricchi vasi che coronano i rozzi pilastri della cancellata dello studio-fonderia del Grandi, e la cancellata e la finestra della cripta del monumento delle Cinque Giornate. L'odio pel già fatto, l'amore per la diretta ispirazione dalla natura, la logica del gusto, la spontaneità dell'imprevisto, rivelano, nelle grandi concezioni decorative come

nei minimi oggetti, un maestro unico della decorazione. A questo gruppo e a questo periodo vanno ascritte le lapidi pel pianista Angeleri e per Paolo Gorini, che sono come i campioni di uno stile nuovo particolare al Grandi e che fu troppo più presto e troppo più spesso imitato che compreso.

Modellò la cremonesca bambina che lascia cadere dei fiori su di un *Tumulo recente* e il *Garibaldino ferito* o, come egli volle chiamarlo, *Ricordi delle patrie battaglie*, che pare voler simboleggiare e davvero personifica ed esprime, con una ineffabile delicatezza di sentimento, e di certo assai meglio di tanti monumenti garibaldini, la profondità e la diffusione in ogni età di quell'ardente amore per la patria che infiammò gli italiani. Pare ora impossibile, quella statuetta attirò gli strali della critica in un tempo nel quale, lo ripeto, i bambini mocciosi, i cagnolini e persino i gattini di marmo erano lodati, premiati, venduti....

G. GRANDI ENRICO CAIROLI (ACQUAFORTE).

Dei molti bozzetti che il Grandi mandò a molti concorsi per monumenti, bozzetti che, sfiduciato, finì per distruggere o per neppure ritirare, è necessario almeno ricordare quello pei Vinti di Mentana, che era come una originale applicazione monumentale del pensiero che aveva ispirato il *Garibaldino ferito*: un giovanetto, quasi un fanciullo, morente, stringendo la sua bandiera, ai piedi di un colossale obelisco istoriato: Roma. E si deve ricordare il bozzetto — del quale non rimane che la fotografia — pel monumento equestre a Vittorio Emanuele in Milano e che basta a mostrare come già fino da prima dell'80 egli si fosse anche ribellato ai radicati pregiudizii sulla monumentalità delle statue equestri e che mostra come, per la sua verista comprensione e plastica rappresentazione del cavallo, potesse il Grandi, ai primi saggi di animalista di Paolo Troubetzkoy, dichiarare senza esitare — come riferì qui Vittorio Pica — che il piccolo Paolo possedeva una vera anima di artista ed era destinato a grandi cose.

Ed eccoci al colossale monumento, il più importante e l'ultimo del Grandi, al quale, si può dire nel modo più assoluto, egli, per quattordici anni, dedicò tutta la sua esistenza di lavoratore, tutta la sua vita di artista. In tutto quel tempo non accettò commissioni e soltanto modellò, nei primi anni, il busto del giovane critico d'arte Carlo Borghi e, negli ultimi, due bozzetti pel doppio concorso per

un monumento a Dante in Trento. Esempio nobilissimo quanto raro di probità d'arte e insieme di costanza e di resistenza.

Nel 1879 il Comune di Milano aveva bandito il concorso per il progetto di un monumento architettonico da costruirsi in commemorazione delle Cinque Giornate del marzo 1848. La somma disponibile — più di 500 mila lire — era forse sembrata eccessiva per un' opera di scultura, mentre era insufficiente per un'opera di architettura.

G. GRANDI RITRATTO DEL MAESTRO MAZZUCCATO (ACQUAFORTE).

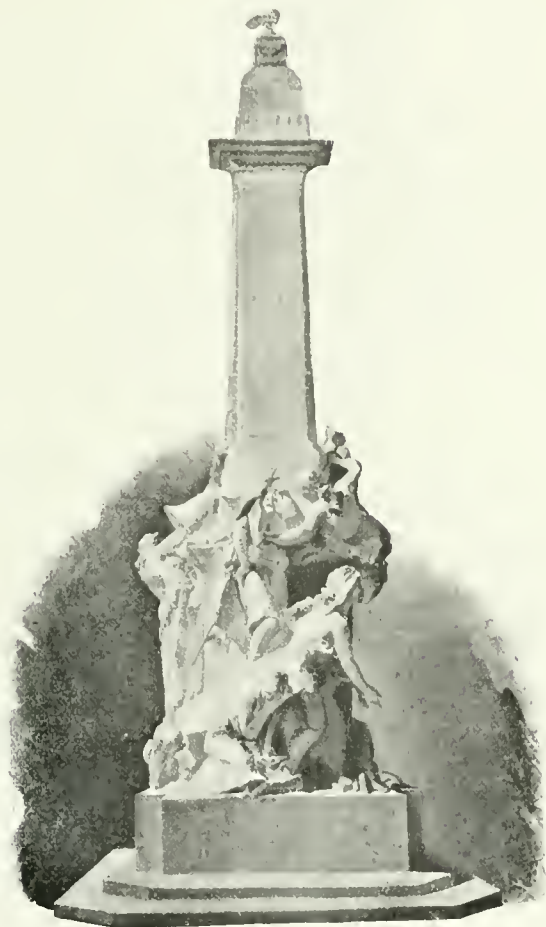
L'architetto Luca Beltrami vinse questo concorso che aveva raccolti 115 progetti, ma il concorso venne tosto rinnovato per un nuovo progetto architettonico, quantunque lo stesso Beltrami avesse pubblicamente accennato alla necessità di non richiedere alla architettura un significato che eccede le attribuzioni a questa riservate. Fu allora che il Grandi, « senza impaurirsi delle prescrizioni del programma di concorso, che, applicate rigidamente, potevano contestare il di lui intervento, gettava in mezzo a quella raccolta di aride manifestazioni del compasso, la nota calda e vibrante di un bozzetto scultorio, il quale attrasse e conquistò la folla accorsa alla pubblica esposizione del secondo concorso » e strappò alla Commissione giudicatrice la proposta al Consiglio comunale di scegliere il pro-

getto *Le Cinque Giornate*, dove « vivono, per così dire, respirano, si agitano, fremono le allegorie delle Giornate ansiose ed eroiche ».

In esse il Grandi, con meravigliosa armonia del concetto colla forma, seppe rinnovare il simbolo, animando il realismo appassionato colla poesia dell'ideale. La sua fu, in quel momento dell'arte, una rivoluzione, anzi una conquista.

Ed ora, se questo articolo potesse raggiungere l'estensione di una conferenza critica, amerei analizzare quest'opera d'arte in sè, nei suoi elementi e nelle sue fasi; dal piccolo bozzetto al modello in dimensioni della metà di esecuzione, dal modello per la fusione al risultato ultimo coll'armonia delle dorature e della diversa tonalità e patina del bronzo, armonia che, pur troppo, andò subito perduta. Un'opera d'arte della quale si potè scrivere « manca di ogni qualità, è un non senso, è un *rebus* in bronzo », ma della quale, in mezzo a dispareri profondi, la critica non si occupò fors'anche perchè, invece della inaugurazione, lungamente aspettata, si ebbero due scoprimenti, uno improvviso e provvisorio, modesto e tristissimo, cinque giorni dopo la morte dell'artista; l'altro troppo chiassoso nella gara politica di due cortei..... Mi limiterò ad accennare ad alcune importanti circostanze della esecuzione del monumento, perchè in esse si riflette il temperamento e il carattere dell'autore, il suo assoluto disinteresse, il suo coraggio nell'affrontare difficoltà e fatiche, e perchè danno la misura di

G. GRANDI — BOZZETTO PRESENTATO AL CONCORSO PEL MONUMENTO A VITTORIO EMANUELE IN MILANO

quella che fu « una vera lotta fra una fibra instancabile al lavoro ed una mente ostinatamente incontentabile ». Ho già detto del modello completo del 1886 in dimensioni della metà di esecuzione struì il suo studio-fonderia, dove, di certo con una assai maggior spesa di denaro, di tempo, di energia, compì ammirabilmente le fusioni, rinnovando quell'arte della fondita che fu una delle glorie del Ri-

G. GRANDI — BOZZETTO PEL MONUMENTO DELLE CINQUE GIORNATE.

(Da una litografia pubblicata nel 1881).

Per assicurare la ideale unità del monumento, il Grandi decise di eseguire in bronzo anche tutto l'obelisco, alto più di 19 metri, che, secondo il contratto, bastava fosse in granito di Baveno. Le fonderie gli avevano detto essere impossibile il fondere in un sol pezzo le statue ed egli volle farsi fonditore e all'Acquabella, fuori le mura, co- nascimento. Pel contratto col Comune, la gradinata doveva farsi in granito di Baveno, ma il Grandi, che in un viaggio in Germania per acquistare il leone e l'aquila che dovevano servirgli da modelli, aveva visto certo granito di Svezia la cui tinta ricorda quella del porfido e bene si accorda con quella del bronzo, volle eseguire la gradinata con quel

G. GRANDI: PARTICOLARE
DEL MONUMENTO ALLE
CINQUE GIORNATE
(Fot. Brogi).

G. GRANDI: PARTICOLARE DEL MONUMENTO ALLE CINQUE GIORNATE.

(Fot. Brog

G. GRANDI: IL TEMPO
(Uno dei Bassorilievi in bronzo
del Monumento Beccaria).

costoso materiale; nobile capriccio di artista che si risolse in un regalo alla Città di forse ventimila lire.

VALGANNA — CASA DOVE MORÌ G. GRANDI.

(Da una fotografia del dicembre 1894).

Tale era l'uomo del quale vorrei anche ricordare l'istintivo amore per ogni libertà, la ingenua ammirazione per ogni fierezza, lo spirito osservatore e arguto così bizzarro nelle trovate e così plastico, la semplicità delle abitudini che lo faceva parere modesto e che, anche durante il lavoro per un monumento costato quasi seicentomila lire, lo ha fatto vivere poveramente tra la dovizia del suo pensiero e la spensierata liberalità per la sua arte, un uomo che passò « impavido contro quella stessa grande potenza che è la umana imbecillità ».

Alla morte del Grandi — 30 novembre 1894 — alcuni proposero che la salma venisse deposta nella cripta del *suo* monumento, dove sono ora le ossa dei caduti delle Cinque Giornate, ma la famiglia si

GIUSEPPE GRANDI A 25 ANNI.

oppose ed ora, dopo quasi otto anni, sulla sua fossa e nella stessa Milano il nome di Giuseppe Grandi non è ricordato neppure con una lapide.... Lui morto, lo studio-fonderia venne tosto ceduto in affitto dagli eredi ad una ditta costruttrice di caloriferi, e uno dei fratelli ordinò la demolizione del modello del 1886, di quello per la fusione e di altri gessi e solo pochi pezzi del primo e pochissimi del secondo furono pietosamente salvati dall'affittuario, l'ingegnere De Franceschi, e collocati in un locale, che era stato stalla-scuderia, insieme ad alcuni grandi disegni per le porte del Duomo — ultimo lavoro e oramai perduto — e insieme al bozzetto delle Cinque Giornate, al modello del *Paggio di Lara*, ai due bozzetti pel *Dante* a Trento, e a pochi altri altri frammenti; preziosi cimelii ora gelosamente celati a tutti e rovinanti nell'ombra, ma che, pel buon nome della mia città, io auguro e spero abbiano a riapparire alla luce, per esempio, alla Esposizione d'arte in Milano del 1904 — decennio dalla morte del Grandi — e possano essere poi degnamente conservati nel Museo artistico municipale a completare la figura e la gloria dell'altissimo artista.

CARLO BOZZI.

G. GRANDI — LAMPADA.

ARTE RETROSPETTIVA: LE RAPPRESENTAZIONI ALLEGORICHE NEI MONUMENTI ROMANI DELLA RINASCENZA.*

STANISLAO FRASCHETTI.

Allorquando Giotto traduceva i principi cosmici della scolastica medioevale nel campanile di Firenze e fissava le rappresentazioni allegoriche dei Vizî e delle Virtù negli affreschi della chiesa di San Francesco d'Assisi, a Roma non si aveva alcuna cognizione di quella pensosa arte del simbolo.

La città pagana non dischiudeva le braccia alle lusinghe dell'arte nuova, sì bene indugiava, tutta chiusa nelle tradizioni gloriose, ne' solenni motivi classici che il limitato valore degli artefici non valeva a rinnovellare nella pristina bellezza. Ma il fatto è certo ed è confermato anche dall'autorità di Giorgio Vasari, che in Roma l'arte in fra tante meraviglie dell'antichità, non mai ebbe come in altre regioni d'Italia spenta del tutto la sua face. « Nelle muraglie — scrive il biografo aretino — che in Roma furono fatte di spoglie antiche a S. Gio. Laterano sotto Lucio III ed Urbano III Pontefici (1181 e 1185) quando da esso Urbano fu coronato, Federigo Imperatore, si vede che l'arte andava seguitando di migliorare; perchè certi tempietti e cappelline fatti, come s'è detto, di spoglie, hanno assai ragionevole disegno ed alcune cose in sè degne di considerazione, e fra l'altre questa, che le volte furon fatte, per non caricare le spalle di quegli edifizi, di cannoni piccoli, e con certi partimenti di stucchi, secondo que' tempi assai lodevoli; e nelle cornici ed altri membri si vede che gli artefici si andarono aiutando per trovare il buono ». [1]

E codesto desiderio del meglio di che erano infervorati quelli oscuri marmorari medioevali, si accrebbe e si raggiunse felicissimi effetti nel secolo successivo con le mirabili opere de' Cosmati, lo splendore dell'arte dei quali illuminò sin pure la cappella dei Reali d'Inghilterra nella lontana Abbazia di Westminster. I Cosmati, i Ramucci e i Vassalletto ebbero il gusto degli archi agilissimi, delle colonne spirali, delle solenni statue marmoree, dello splendore di fili gemmati ne' meandri delle cornici; ebbero tutta la grazia e tutto l'incanto delle composizioni luminose di tessere musive. I monumenti del cardinal Durando nella Minerva, del cardinal Gonsalvo in Santa Maria Maggiore e del cardinal D'Acquasparta in Santa Maria d'Aracoeli, lavorati da Giovanni Cosma, sono le migliori opere di scultura di que' marmorari romani. Essi lavorarono

ROMA — GROTTE VATICANE: GIOVANNI DALMATA — LA SPERANZA.

[1] G. VASARI, *Vita di Arnolfo di Lapo.*

* Questo scritto del compianto nostro collaboratore *Stanislao Fraschetti*, di cui giunse tre mesi fa la improvvisa notizia della morte (v. *Emporium*, vol. XV, pag. 402, fasc. di maggio), era già nelle nostre mani e destinato alla nostra rivista, nella quale viene ora pubblicato col consenso della Vedova. Discepolo di Adolfo Venturi, s'era dato con grande amore ed acume agli studi sulla pittura e la scultura italiana: nel vol. XIV dell'*Emporium* pubblicammo di lui *Una Disfida Artistica in Roma nel Quattrocento* „; apprezzatissima è la sua monografia sul Bernini, e aveva da pochi giorni ottenuto la cattedra di storia dell'arte nell'Accademia di Belle Arti in Modena, quando morte lo spense giovanissimo.
Questo suo scritto postumo fu forse l'ultima fatica del suo promettente ingegno, e gli estimatori lo leggeranno col più acuto rimpianto. *La Direzione.*

molto anche nella provincia romana e sono notevoli in Viterbo i monumenti di Clemente IV e di Adriano V, opere di Pietro di Oderisio e del Vassalletto.

Nel Trecento l'arte romana parve ristagnare e quando nella prima metà del secolo giunsero in Roma Giotto, Gaddo Gaddi e Simone Memmi, all'infuori di Pietro Cavallini essi non trovarono che rozzi marmorari i quali, pur seguendo le tradizioni cosmatesche, scolpivano assai terribili ceffi di cavalieri estinti, su le arche massicce. Molti saggi di quell'arte oscura e solenne si trovano nella Basilica di San Giovanni in Laterano, ne' sotterranei di San Pietro e nella chiesa di Santa Maria del Priorato de' Cavalieri di Malta.

Ma su lo scorcio di quel secolo un marmoraro di Roma parve affrancarsi alla tirannia di quelle oscure leggi d'arte, e tornare su le traccie luminose de' Cosmati, illustrando la sua opera delle conquiste del genio italiano splendente come un sole nei giardini di Fiorenza bella. Esso fu quel Paolo di Roma marmoraro (da non confondersi con Paolo Taccone fiorito nella seconda metà del secolo successivo) che scolpì dal 1397 al 1417 alcuni monumenti in Santa Maria del Priorato e in Santa Maria di Trastevere.

Ma il marmoraro romano era il maestro di un'arte ancora bambina, legata strettamente alle tradizioni romane, la quale pure aveva intraveduto in parte i larghi orizzonti che le opere di Andrea Pisano avevan discoperto in Toscana. La rappresentazione della morte della Vergine che l'ingenuo artefice scolpiva nel 1397 sul sepolcro del cardinal d'Alenein in Santa Maria in Trastevere, non è che la ripetizione, assai inferiore di merito, della consimile figurazione lasciata da Andrea Orcagna nel florido tabernacolo di Orsanmichele.

E così pure la Vergine in gloria nella mandorla attorniata di testine d'angiolo alate che si vede nel sepolcro medesimo, non è che la ripetizione di motivi usati ne' coevi monumenti della Toscana. Ma nel fondo dell'arte sua, nelle statue tozze giacenti su le arche pesanti, nelle statuine de' santi dalle braccia adagiate lungo il corpo e dai drappeggiamenti rigidi, senza insenature, imitanti le statue degli antichi tribuni e nelle tessere musive che ornano le cimase de' monumenti, egli rimane sempre fedele alle tradizioni classiche della decadenza rinverdite dall'opera nobile de' Cosmati.

E così potente e così radicata era la tradizione romana nella città eterna, che nel corso della prima metà del Quattrocento l'arte scultoria rimase insensibile e passiva al grande movimento artistico della Rinascenza che ferveva in Toscana. Ed anzi gli scultori di codesta regione non appena giunti in Roma subivano tanto fatalmente il fascino di quella tradizione così da improntarne profondamente le opere proprie, lasciando in non cale gl' insegnamenti della loro scuola e dimenticando la propria gaiezza e la propria giovinezza rigogliosa per adorare la solennità delle forme classiche che parlavano alto ai loro cuori della grandezza antica. Questo fenomeno curioso di assimilazione lo si riscontra nella tomba di Martino V al Laterano di Simone Ghini, nella lapide tombale del vescovo Crivelli in Santa Maria d' Aracoeli di Donatello e nella porta di bronzo di San Pietro di Antonio Filarete.

E così su la metà del Quattrocento, prima dell'invasione degli scultori toscani e lombardi chiamati da Pio II, troviamo la scultura a Roma, su per giù, allo stato in cui si trovava sul principio del secolo. La tomba di Eugenio IV a San Salvatore in Lauro, quella del cardinal di Portogallo in San Giovanni in Laterano, lavori di Isaia da Pisa, e le statue di San Pietro e di San Paolo nella Basilica Vaticana di Paolo Taccone detto Paolo Romano, sono le opere maggiori della scuola indigena che servono d' indice per ogni giudizio sul valore de' marmorari romani intorno alla metà del secolo XV.

*
* *

Nella fioritura meravigliosa dell'arte romanica che si piacque di fregiare le porte delle cattedrali e gli snelli ciborî di mille figure strane esprimenti un significato simbolico, le Virtù non furono rappresentate come ne' bassi tempi con fredde figure di suore o di monaci, sì bene con le più pure imagini di damigelle coronate, soavi come colei che nella tenerezza del cuore sognava l'altissimo poeta trasmigrante tra i cori degli angioli nel paradiso luminoso. E quelle care imagini, candidi gigli fioriti sotto le cuspidi, si assisero tra le fiere della selva e tra le mostruose figurazioni delle porte e delle absidi contro le quali San Bernardo diresse lo strale del suo anatema. Le forme della civiltà laica subentravano trionfanti e ben più gentili e tenere di affetto, a quelle claustrali che narravano di oscuri misteri e di mortificazioni dolorose. E su gli inviti della dolce parola di San Francesco, il

fraticello paladino della democrazia cristiana, le genti animate dal rinnovellato spirito evangelico, adoravano quelle amabili parvenze raffiguranti il più prelibato fiore di loro stirpe. La squisita femminilità e la santità della eletta tra le vergini della tribù di Davide, illuminavano di luce splendida i misteri della religione e ne addolcivano le asprezze, penetrando il cuore degli uomini di una immensa tenerezza.

Nel secolo XIV la iconografia delle Virtù rappresentate in sembianza di eleganti donzelle, si fissa in un tipo che permane in tutta la fioritura rigogliosa del Rinascimento.

Le Virtù cardinali stabilite da Cicerone siccome le quattro fonti d'onestà e della scienza del vero e ammesse dai filosofi d'Alessandria, furono proclamate altamente dall'Alighieri nel poema divino. Gli artisti italiani intesero raffigurare in esse personaggi celesti inviati da Dio su la terra ad ammonir le moltitudini.

La « Temperanza » fu rappresentata in atto di versar l'acqua di un calice nel vino di un vaso: la « Prudenza » fu raffigurata talora con due faccie ed ebbe come simboli il serpe, il compasso, lo specchio e il libro della scienza universale: la « Giustizia » ebbe il capo adorno di corona e recò nelle mani la bilancia, la spada, lo scettro, il globo e il libro: la « Fortezza » finalmente, si coprì il capo di un elmo glorioso e il petto di lorica ed ebbe nelle mani la picca, la pelle di leone, il globo, la torre.

Le Virtù teologali furono classificate da San Paolo e proclamate dal divino cantore delle genti italiche nel poema immortale.

La « Fede » fu rappresentata bianca come la neve nella figura di una suora, ed ebbe come simboli il libro, il calice, la croce, il globo, i segni della passione, il cero, la verga, lo scudo radioso: la « Speranza », la quale come nell'antichità classica è sorella del sonno che sospende le pene degli uomini, fu rappresentata con la veste color verde smeraldo ed ebbe come attributi la culla, i fiori, lo stelo coronato: la « Carità » finalmente, fu proclamata la madre di tutte le Virtù e fu raffigurata porporea come il fuoco, col nimbo fiammante e con fiamme su le mani; ebbe come attributi il cofano, la borsa, la cicogna, il pellicano e la chioccia.

Ne' più solenni monumenti del tempo le Virtù imperarono come regine ed ebbero tutto il fulgore di cui seppe adornarle il genio italico.

Nell'affresco famoso del Cappellone degli Spagnuoli in Santa Maria Novella, Taddeo Gaddi si compiacque di raffigurarle alate nel sovrano consesso di San Tommaso d'Aquino. Nel tabernacolo dell' Orcagna in Orsanmichele si vedono ugualmente le Virtù teologali in sembianza di maestose regine erette su i troni ornati. Nelle porte del bel San Giovanni di Andrea Pisano, le figlie della Sapienza adorne del nimbo esagonale siedono su gli scanni allungati come vigili scolte a guardia del tempio.

Nel famoso affresco di Ambrogio Lorenzetti nella sala maggiore del Palazzo di Siena, esse siedono su soffici divani come damigelle in una reggia. Negli affreschi di Giotto in San Francesco d'Assisi esse hanno l'aspetto solenne e ieratico di antiche sacerdotesse, vigili moderatrici delle azioni umane.

Su i più splendidi monumenti del Rinascimento brillarono le stelle della sapienza, solenni nella espressione e ammirabili nella venustà delle forme.

*
* *

Le prime figurazioni delle Virtù, condotte in Roma nel Quattrocento su i monumenti sepolcrali, le troviamo in una tomba sontuosa della Basilica Lateranense, scolpita per racchiudere la spoglia del cardinale Antonio di Portogallo, morto nel luglio del 1447. La ricca opera, privata omai de' suoi primitivi membri architettonici, si trova raccolta in un vano barocco, capriccioso di cornici ricurve, eretto dall'arte strana del Cavalier Borromini che rinnovò la basilica su la metà del secolo XVII.

Della tomba antica ora non resta che la statua giacente del porporato; l'urna recante la iscrizione; uno stemma del pontefice Nicolò V, che forse fece erigere il monumento; e le statue delle sette Virtù teologali e cardinali.

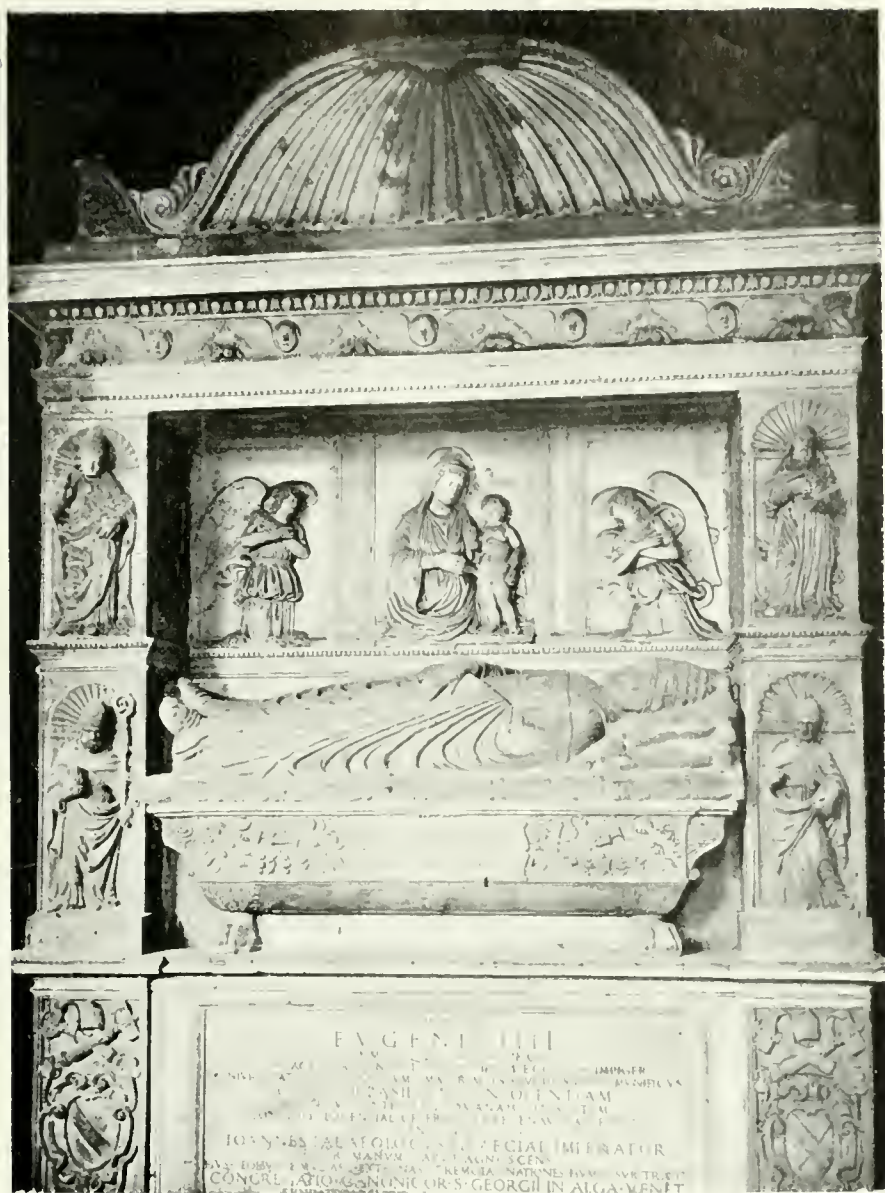
Non si conosce ancora l'autore di codesto sepolcro che fu certo disegnato da Antonio Filarete, ma non ci sarà difficile di ritrovarlo prendendo partito dal confronto di un monumento coevo.

La testimonianza del contemporaneo Porcello Pandoni prova che il sepolcro di Eugenio IV, il quale ora si trova in San Salvatore in Lauro, è opera di Isaia di Pippo da Pisa [1]. Ora dal confronto tra i due monumenti si può giudicare che essi furono operati dall'autore medesimo.

[1] " Testis et Eugenii mirabilis urna sepulchri. Testis et Alphonsi regius arcus erit ". Nella composizione " Ad Immortalitatem Isaie pisani marmorum celatoris " pubblicata nelle *Dissertazioni dell' Accademia Romana di Archeologia*, 1821, tom. I, parte I.

ROMA — S. GIOVANNI IN LATERANO:
ANTONIO FILARETE ED ISAIA DA DA PISA — MONUMENTO DEL CARD. ANTONIO DI PORTOGALLO.

La statua giacente del cardinale è simile a quella del papa nella forma tozza e arcaica, nelle pieghe a ellissi concentriche a guisa delle increspature formate nell'acqua dalla caduta di un sasso.

Sul collo del piede la estremità del paludamento si avvolge in modo uguale in ambedue le opere, le mani hanno la identica positura e la coltre è formata nel modo medesimo a piccole pieghe romboidali equidistanti intagliate ugualmente di frange. Il putto che nel monumento del pontefice è sorretto dalla Vergine, ha le forme stesse e la testa dalle guancie rigonfie, dal collo breve, dal naso corto e

ROMA — S. SALVATORE IN LAURO — ISAIA DA PISA — MONUMENTO DI EUGENIO IV.

dal mento pronunciato dei putti che reca in grembo la « Carità » e degli angioletti che sorreggono il cartello della iscrizione nel sepolcro lateranense. Le figure tanto nell'una che nell'altra tomba hanno la veste intagliata sul petto di strie concentriche terminate sul sommo del seno da quella caratteristica piega triangolare tanto prediletta da Paolo Romano, compagno di lavoro del maestro pisano. La veste della « Carità » è poi assai simile a quella di un angiolo del sepolcro di papa Eugenio. Tutto quindi induce ad attribuire ad Isaia da Pisa e alla sua bottega il solenne sepolcro del Laterano.

La « Speranza » dai capelli spioventi simmetricamente su le spalle è in posa da orante ed ha il nimbo ottagonale, quel nimbo medesimo che nelle sculture medioevali stava a significare che la persona effigiata, allorquando si scolpiva la statua era ancora in vita. Ai lati si vedono la « Fede » recante un grosso calice, che somiglia moltissimo agli angioli del monumento di Eugenio IV, e la « Carità » dal seno scoperto che sorregge due putti amorevolmente. La « Prudenza » e la « Temperanza », tutte chiuse in una veste severa, recano la destra santamente sul petto e con la manca sostengono un libro. Finalmente la Giustizia » e la « Fortezza » — che ora si vedono relegate in alto sopra una cornice — sono rappresentate da guerrieri romani, de' quali l'uno reca nella destra una spada e porta la sinistra su uno scudo posato in terra su cui si vedono rilevate le bilancie allegoriche e l'altro alza su le braccia poderose un tronco di colonna. Codeste figure possono dar agio di identificare la parte che Isaia da Pisa ebbe nelle sculture dell'arco di Alfonso d'Aragona nel Castelnuovo di Napoli.

*
* *

Senza uscire dalla Basilica Lateranense possiamo ammirare altri due notevoli saggi di figurazioni allegoriche delle Virtù. Ai lati d'un'urna disadorna racchiudente le spoglie del cardinal Giulio Acquaviva morto nel 1574, il famigerato Borromini trovò due cantucci oscuri per collocarvi a casaccio due bellissimi bassorilievi tolti certo da un monumento distrutto, rappresentanti la « Prudenza » e la « Temperanza » in forme muliebri erette sotto una nicchia striata.

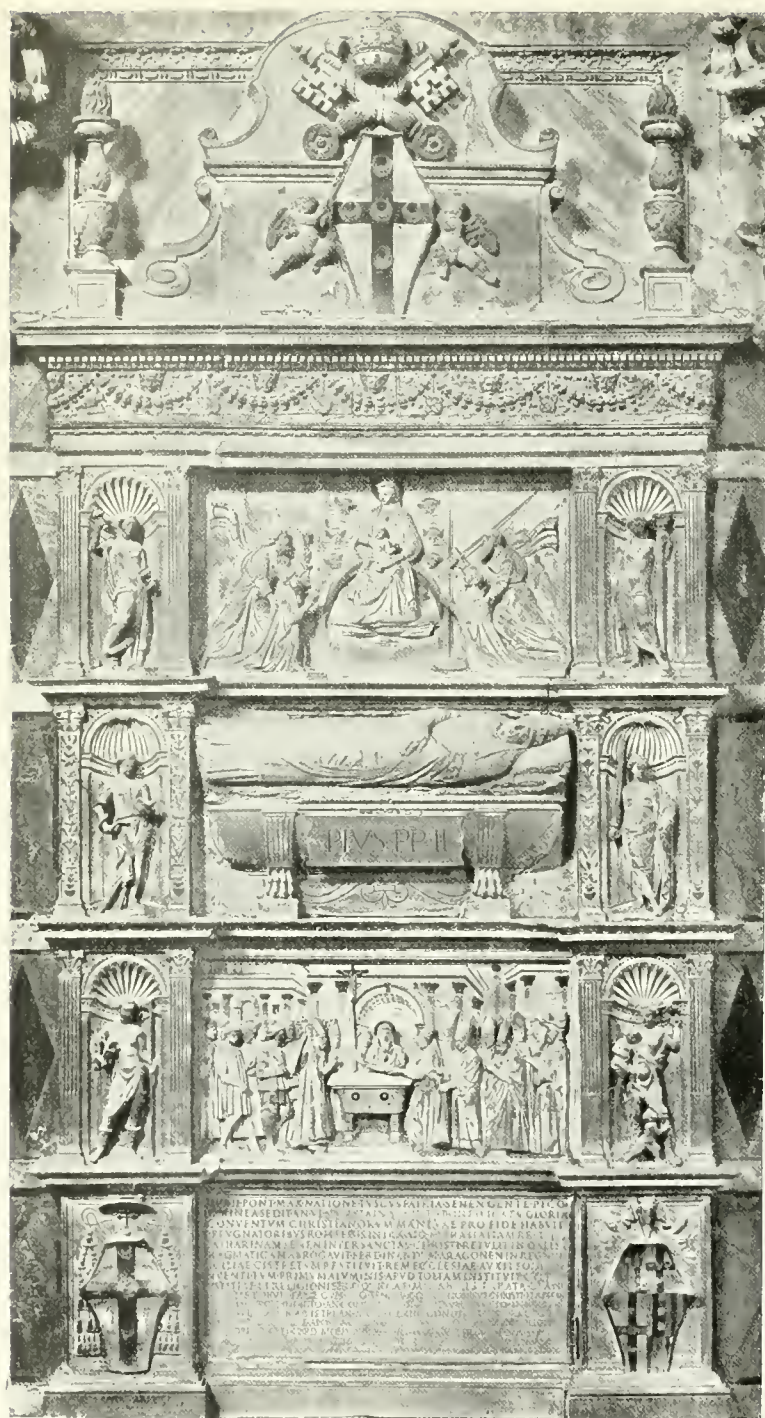
La « Prudenza » non è bella ed appare tutta avvolta in un manto amplissimo che si stende pure sul fondo della nicchia a strie verticali; reca nella mano un serpe d'una grossezza eccezionale, che si rivede in alcune consimili figurazioni di Bernardo Rossellino. La « Temperanza », bellissima nel volto e nelle pure forme di vergine, è nuda fino all'ombelico, dove il corpo viene avvolto da un velo sottilissimo che modella squisitamente le gambe, per modo ch'ella appare ignuda come una Venere angelica. La bella donna reca nelle mani i due simbolici vasi ed appare mirabilmente modellata nell'altorilievo sul fondo della nicchia lavorata alla base della conca di una delicata cornice. Codesta bella opera ancora sconosciuta, è degna in verità di figurare tra le migliori produzioni della scuola fiorentina del tempo.

Altre figurazioni di Virtù troviamo nel monumento del cardinale Astorgio Agnensi morto nel 1452, conservato nel chiostro di Santa Maria sopra Minerva.

Ivi sotto ampie e delicate nicchie intagliate di modanature e occupate nella conca da conchiglie, sorgono quattro agili fanciulle sottili negli abiti succinti e nelle membra eleganti. La *Speranza* alza la testa al cielo nell'atto pietoso delle mani giunte e una gonna aggrovigliata le cinge i fianchi lasciando le gambe discoperte. La *Carità* ha il petto rigoglioso, denudato, che ostenta con un atto della mano: il medesimo velo della compagna le recinge i lombi sgarbatamente. La *Temperanza* e la *Prudenza* nelle nicchie sottoposte sono un poco più coperte da una gonna corta a piegoline sottili che si allaccia alla base delle mammelle e su i fianchi; la prima reca i due vasi simbolici e la seconda la serpe e un libro. Sono figurette assai eleganti nell'agile curva delle membra ed hanno volti coronati di ben partiti capelli.

Altre belle statuine lavorate quasi in altorilievo sono quelle che simboleggiano le Virtù sul monumento grandioso di Pio II morto nel 1464, nella chiesa di Sant'Andrea della Valle, lavoro attribuito dal Vasari a Pietro Paolo da Todi e a Niccolò della Guardia, opera invece probabile di Pasquino da Montepulciano, cui fa riscontro, nella stessa chiesa, il monumento di Pio III sul principio del secolo seguente elevato da Francesco di Giorgio. Esse hanno una bellezza plastica meravigliosa e appaiono mosse agilmente nelle pieghe de' veli che modellano nettamente la grazia delle forme corporee; nella gentilezza dei volti e nel modo di disegnare e di intagliar le vesti si dimostrano assai simili a quelle del monumento Agnensi, sebbene abbiano forme più rotonde e più armoniche.

La *Temperanza* e la *Fortezza* hanno il corpo elegante avvolto in un velo lungo che ne modella le forme squisitamente; la prima reca i due vasi, l'uno su l'altro, e la seconda si appoggia mollemente ad una colonna sottile. Nel piano inferiore la *Prudenza* e la *Giustizia* sono avvolte maggiormente in veli complicati e poco armonici nella linea e recano l'una la serpe attorta al braccio destro e il libro piegato in atto di leggere, e l'altra un'enorme spada eretta su la spalla destra: esse si dimostrano opere di un artista diverso da quello

ROMA — CHIOSTRO DI S. MARIA SOPRA MINERVA:
MONUMENTO DEL CARD. ASTORGIO AGNENSI.

ROMA — S. ANDREA DELLA VALLE:
PASQUINO DA MONTEPULCIANO (?) — TOMBA DI PIO II.

che condusse le altre statuine. Ancora più in basso la *Fede* e la *Carità* hanno le forme discoperte da un velo che si allaccia sui fianchi nel modo medesimo della *Carità* del monumento Agnensi; recano l'una un calice con l'ostia e l'altra un putto nella destra e un cuore acceso nella sinistra e che un altro bimbo ai suoi piedi mostra di desiderare.

Una particolarità di tutte queste figure, e di quelle del monumento del cardinale Agnensi, che evidentemente appartengono alla stessa scuola, è data dal loro aspetto ambiguo, che a bella prima, malgrado l'evidenza di certe forme corporee, non lascia giudicare sicuramente del sesso a cui appartengono. Esse infatti somigliano ora vergini sottili ed ora giovanetti leggiadri e pensosi.

* * *

Altre fanciulle bellissime ingentiliscono con la venustà delle forme il monumento del cardinale Filippo De Levis morto nel 1475, nella Basilica di Santa Maria Maggiore. Esse appartengono però ad una scuola del tutto diversa da quelle che abbiamo accennato, la quale sembra inspirarsi a modelli classici nella austerità dei volti e nella grazia dei drappeggiamenti. Le teste infatti appaiono imitate da quelle delle Veneri classiche ne' volti pieni e superbi e ne' capelli condotti uniformemente a solchi spirali paralleli.

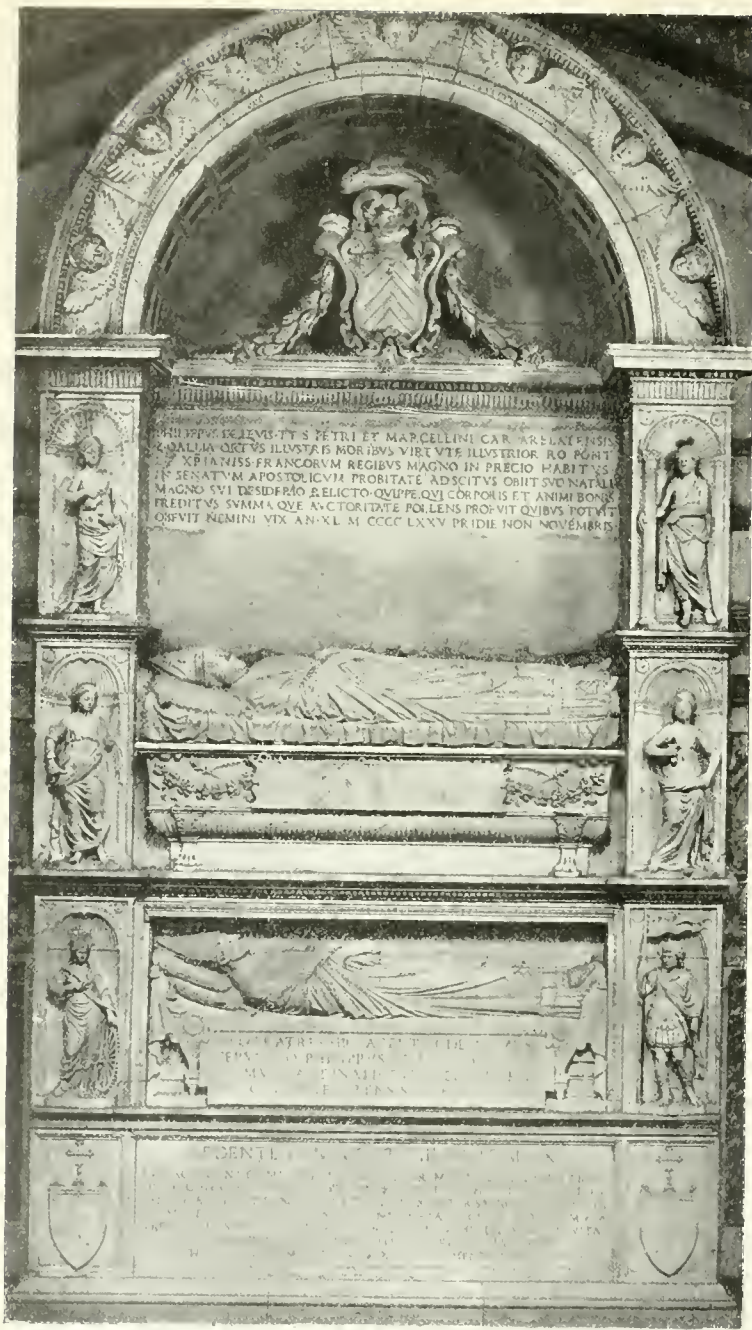
La *Fortezza*, che ha il capo coperto da un elmo pesante, sorregge una colonna ed ha

legata alla gamba destra una testa di leone. La *Temperanza,* la *Prudenza* e la *Giustizia* hanno invece il nimbo su la bella acconciatura de' capelli e la prima si vede colle due anforette, la seconda col serpe attorcigliato al braccio destro (la mano sinistra che dall' atteggiamento del volto si può imaginare tenesse lo specchio è stata spezzata) e la terza alza con la destra la spada, ora infranta nella parte superiore. Sono in verità notevoli i panneggiamenti di queste ultime figurette, imitati dai modelli classici, che lasciano trasparire le forme corporee. La *Giustizia* specialmente appare imitata dalla famosa Venere che si specchia nell'acqua d'una vaschetta.

Sul monumento del cardinale Valentino d'Ausia morto nel 1483, in Santa Sabina, sono nuovamente rappresentate le Virtù cardinali, lavorate da un altro artefice che usa striare e scavare le vesti sul corpo delle figure a solchi paralleli in modo esagerato e uniforme.

La *Fortezza* sostiene la colonna ed appare con la testa alzata in atto ispirato; la *Temperanza,* agile nella mimica dell'atto simbolico delle due anfore, ha un manto striato che si adatta su la convessità della nicchia; la *Giustizia,* mossa lateralmente, reca il libro e la spada, e finalmente la *Prudenza* ha il libro ed il serpe che le morde le mammelle rotonde denudate. Codeste figure, quantunque sembrino impacciate nei movimenti, tutte chiuse

ROMA — S. ANDREA DELLA VALLE:

FRANCESCO DI GIORGIO — TOMBA DI PIO III.

ROMA — S. MARIA MAGGIORE — MONUMENTO DEI FRATELLI DE LEVIS.

allegorie che ho accennato, sì bene sembrano matrone solenni dalle forme ricolme, evidenti attraverso l'affastellamento dei manti e lo striare capriccioso dei veli. La *Speranza* ha l'aspetto d' una grassa monaca tutta chiusa in un saio che si rimbocca all'estremità in modo particolare, a cannuli aperti come tubi: essa reca le mani giunte ed è intesa in alto: sul tergo due ali immense che le giungono ai piedi si adagiano sul fondo della nicchia. La *Giustizia* reca la bilancia e la spada ed appare contorta in un forzato movimento della gamba destra su la sinistra. La *Carità* ha il seno discoperto a metà e reca un putto sul braccio, mentre un altro putto le scherza ai piedi. La *Fede* finalmente, reca il calice con l'ostia, ed ha il capo ricoperto di folti veli contrastanti con la gamba scoperta liberamente tra il fitto involucro delle vesti. Quest'opera appartiene certo alla fine del Quattrocento e si dimostra lavorata della scuola lombarda dell'epoca.

Ma la grazia delle « Virtù teologali » scolpite da Mino da Fiesole e da Giovanni Dalmata pel monumento di Paolo II, ora nascoste nelle cripte vaticane, non è neppur lontanamente eguagliata da tutte codeste belle manifestazioni de'-l'arte romana.

Il monumento di Paolo II fu lavorato nel 1471 da due artisti in collaborazione, per ordine del cardinal Marco Barbo, nipote del pontefice estinto. L'opera era di una ricchezza e di una solennità straordinarie, per modo che non si comprende bene come l'autorità ecclesiastica non provveda a farlo nuovamente erigere in qualche luogo della Basilica

come sono nelle vesti ampie e capricciose, pure hanno eleganza di attitudini e grazia di aspetti.

Sul monumento del cardinal Cibo in San Cosimato le Virtù non hanno la sottigliezza dei corpi delle

Vaticana, giovandosi delle sculture che si conservano quasi integralmente.

Mino da Fiesole vi scolpì tra l'altro la *Fede* [1] e la *Carità*, e Giovanni Dalmata la *Speranza*, opere che portano la firma degli artefici nobilissimi.

Le due Virtù scolpite dal fiesolano si somigliano perfettamente; sembrano due superbe Madonne erette sul trono fiorito di gentili ornati ad aspettar l'adorazione de' fedeli. La *Fede* reca il calice nella destra e la croce nella sinistra e la *Carità* un putto nella sinistra; un altro putto intagliato in bassorilievo sottile, si affaccia sorridente alla destra della Vergine. Il capo delle nobili donzelle non è adornato di veli come fu costume del fiesolano, ma solo larghe ciocche di capelli coronano i volti purissimi. Le vesti complicate di veli modellano le forme corporee e non è a dire la delicatezza di quelle pieghe sottili che hanno la lucentezza e quasi il fruscìo della seta. Le eleganti figure dovevano adornare i due piedestalli laterali del grande mausoleo, mentre la *Speranza* doveva occupare il punto centrale del basamento. Siede leggermente questa delicata figura sul trono fiorito ed ha lunghe ali vellutate e ricche vesti che fingono il raso nella morbidezza de' piani. Larghe e folte ciocche di capelli tra cui brillano le perle di un serto le coronano il volto inteso in alto e le mani si giungono sul petto nella preghiera soave. In alto, lateralmente, raggi fiammei si dirigono a lei passando attraverso due corone regali.

È in verità deplorevole che così belle opere si tengano nascoste all'ammirazione, in quelli oscuri corridoi di difficile accesso, dove si possono a pena intravedere al lume di un lucignolo.

*
* *

Ed ora convien dire de' saggi meravigliosi che l'arte del ferreo maestro fiorentino Antonio Pollajolo lasciò sul bronzo de' monumenti di Sisto IV e di Innocenzo VIII nella Basilica Vaticana.

Le Virtù teologali e cardinali che adornano i monumenti de' due pontefici hanno sembianze di maestose eroine sedenti su i troni meravigliosi, allietate dalle grazie e dalle moine de' putti. Le forme corporee sembrano soverchiar l' involucro delle vesti e si modellano libere con una grazia nervosa, tutta particolare. Le teste hanno forma ovale e sono coperte di arricciati capelli ben partiti sulla fronte: il busto si leva diritto sul trono come una verga e le ginocchia aperte formano sul davanti quel partito di pieghe tanto prediletto da Mino da Fiesole, addolcito però nelle asprezze delle costole dal sapiente modellato dell'orafo maestro.

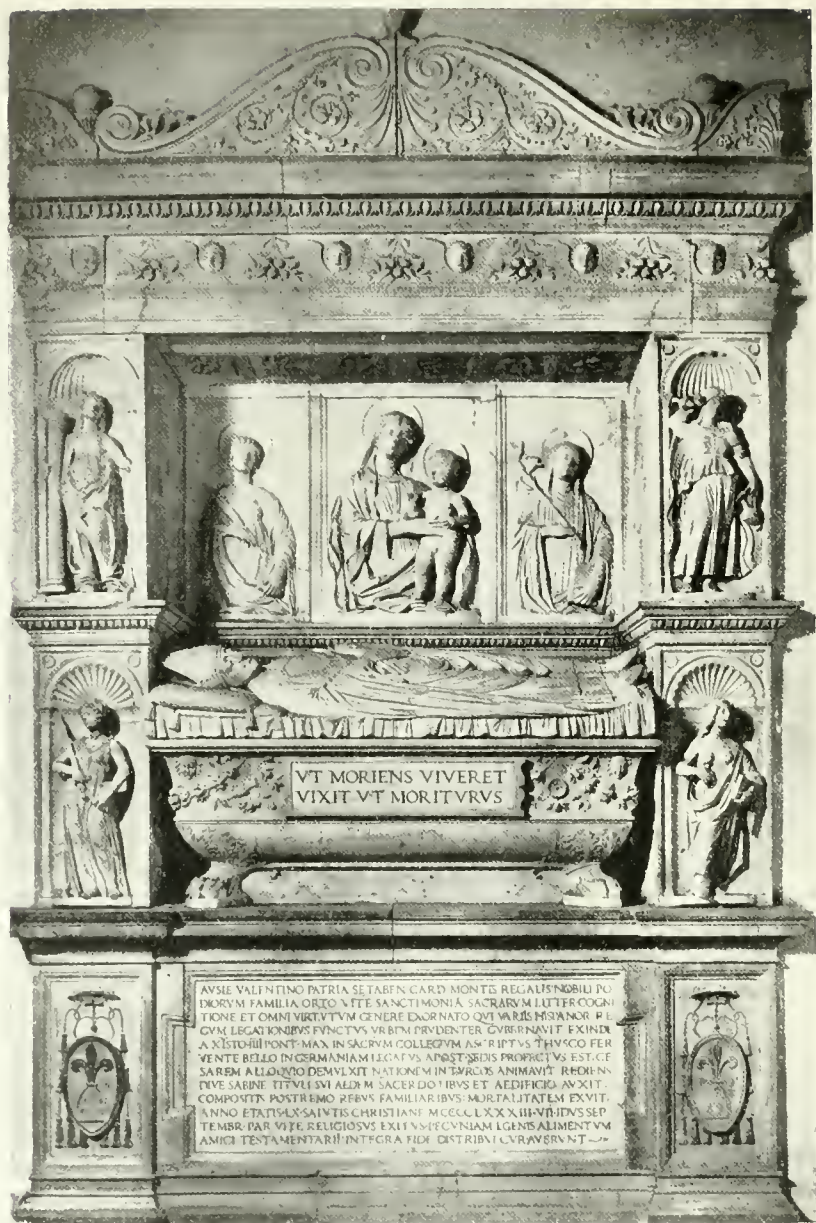
Sul monumento di Sisto IV la *Speranza* giunge le mani alzando la testa in alto donde piove lume di raggi: la *Fede* reca la croce ed il calice e sembra un' imperatrice superba: la *Carità* è adagiata a simiglianza delle statue classiche che stanno a personificare i fiumi; come queste reca il corno dell'abbondanza ricurvo sull'omero destro e scherza con due putti che le si arrampicano addosso. La *Temperanza* reca in agile movenza i due vasi: la *Giustizia* il globo e la spada: la *Prudenza* il serpe e lo specchio, e la *Fortezza* si appoggia ad una colonna recando lo scettro regale. Tutte hanno grazioso adornamento di putti alati e festosi.

Sul monumento di Innocenzo VIII le Virtù teologali e cardinali hanno la grazia e gli attributi medesimi: soltanto, siccome hanno diversa disposizione sotto le nicchie spaziose, così si trovano differentemente atteggiate. Nella lunetta superiore si trovano riunite la *Fede*, la *Speranza* e la *Carità*. Quest'ultima si trova eretta entro una mandorla ed ha la corona sospesa sul capo e il putto su le braccia, per modo che sembra una Madonna: la *Fede* a manca alza il calice col braccio sinistro per occupar lo spazio della rastremazione del fondo e così la *Speranza* a destra, la quale con un ardire inusitato — che può sembrare giustificabile soltanto negli angioli della facciata secentistica di Sant'Andrea della Valle — alza un'ala aperta, mentre l'altra le si raccoglie chiusa sul dorso.

*
* *

Ma oltre le Virtù teologali e cardinali il valoroso artefice si compiacque di popolare gli scomparti dell'elegante monumento di Sisto IV con altre gentilissime figure di fanciulle simboleggianti le arti liberali del *Trivium* e del *Quadrivium*.

Codeste rappresentazioni della scolastica medioevole derivano dai cicli del Paradiso dantesco, dallo « Speculum maius » di Vincenzo di Beauvais e dalla « Summa » di San Tommaso d'Aquino. Le arti che caratterizzano la filosofia razionale nel medioevo erano distinte nel *Trivium*, di cui facevan parte la Grammatica (De sermone congruo), la Dialettica (De sermone vero) e la Retorica (De sermone ornato). Il *Quadrivium* comprendeva le arti della filosofia naturale: l'Aritmetica, la Geometria, la Musica e l'Astronomia.

[1] Vedine riproduzione nel Vol. XIV, pag. 105.

ROMA — SANTA SABINA — MONUMENTO DEL CARD. VALENTINO D'AUSIA.

Negli attributi e ne' simboli delle figurazioni il Pollajolo si attenne alla tradizione artistica, la quale aveva tolto la ispirazione al « Satyricon » dell'africano Marciano Capella, opera del secolo V, che formava oggetto di studio nelle scuole del medioevo e che fu comentata nel secolo X da Duncan, da Remigio d'Auxerre e da Regiaon.

Il libro di Marciano Capella — scrive il Venturi — è un' enciclopedia la quale comincia con un romanzo allegorico dal titolo : « De nuptiis Mercurii et Philologiae ».

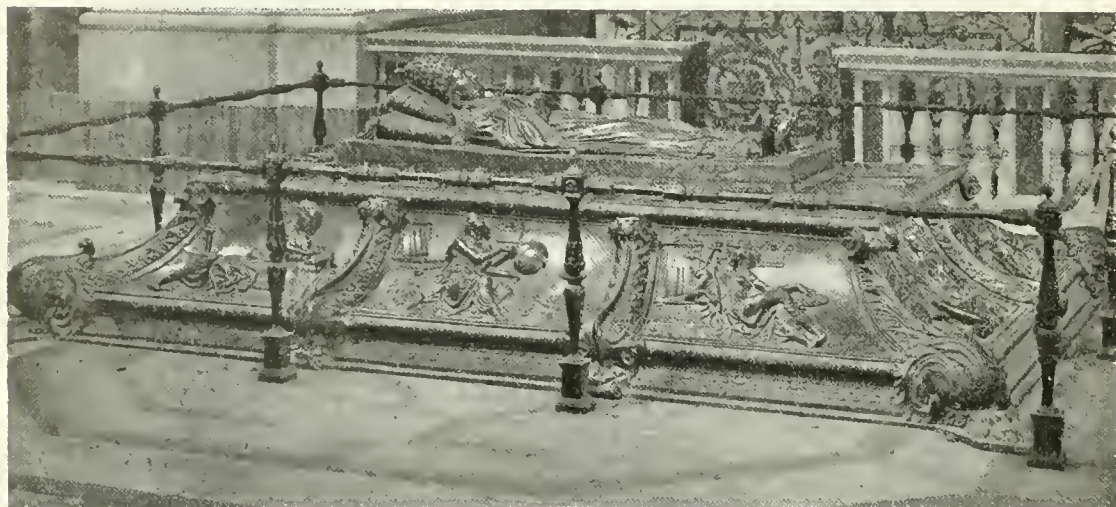
Il giovane Mercurio vuol trovarsi una sposa e si

ROMA — S. COSIMATO — MONUMENTO DEL CARD. CIBO.

consulta in proposito con Apollo che gli presenta la Filologia, la quale sembra convenirgli. Gli dèi dànno il consenso per le fauste nozze e la madre della bella fidanzata chiede loro la dote della figliuola. Gli abitatori dell' Olimpo offrono le arti liberali per il corteggio della sposa, le quali vengono portate al conspetto divino da Apollo, gran cerimoniere della Corte Celeste. La Grammatica precede le sue consorelle in veste dimessa ed è seguita subito dalla Dialettica in un bruno ammanto, e poi allo squillar delle trombe dalla Retorica, splendida figura di guerriera col peplo tempestato di arabeschi riscintillanti a cui fanno onorevole corteo l'antico Tisia Demostene, Cicerone, Isocrate, Plinio

iuniore, Eschine, Lisia e Frontone. Seguono anche la Filosofia e la Pedia con un papiro dove la scienza vergherà numeri e figure. Sopraggiunge la Geometria dal manto arabescato de' segni de' circoli celesti, de' movimenti degli astri, della proiezione dell'ombra della terra sul cielo, di quadranti solari, di pesi e di misure. Segue l'Aritmetica, bella e solenne come Giunone dalla fronte splendente di un'aureola, la quale inizia su le agili dita le dimostrazioni, assistita da Platone e da Pitagora che tello di Amore, Terpsi seguace di Dione, Eratime figlia di Cipri, Pitho, la Voluttà, le Grazie, e poi tutta una coorte nobilissima di platonici, di pitagorici, di eroi che intonano l' inno celeste, tra i quali sorge, fiancheggiata da Apollo e da Minerva, l'Armonia cinta di un'aureola d'oro, risonante di vaghissimi suoni nelle membra constellate di brillanti. [1]

* * *

Nel corso de' secoli le personificazioni delle arti

ROMA — BASILICA VATICANA — ANTONIO POLLAJOLO — MONUMENTO DI SISTO IV.

ascolta pieno di sommessione con una torcia accesa nella mano. Ma ecco irrompere l'Astronomia roteando in un globo fiammante; sul corpo della vergine celeste i diamanti rifulgono di fulgidissimo lume e le stelle le compongono un serto sul capo e dai capelli le si diparte un nimbo di argentei raggi. Ella risuona del tintinno delle ali cristalline fulgide d'oro e mostra una verghetta rilucente e un libro ove brillano i segni de' metalli, de' punti cardinali, de' cicli planetari e delle rivoluzioni degli astri. Alla vergine del Cielo cara a Tolomeo, Eratostene ed Ipparco, fa seguito la Musica nel trionfo meraviglioso annunziato da soavi melodie. Al suono delle arpe eolie toccate da Orfeo, Arione, Anfione, accorrono modulando tenerissime voci, Imero fra-

liberali si arricchirono di altri simboli, ma rimasero nel fondo fedeli alla illustrazione del filosofo africano; esse trionfarono ancora nel palazzo di Carlomagno ad Aix e poi nelle cattedrali romaniche, poichè, al dire di Cassiodoro, esse si debbono ritenere necessarie alla intelligenza delle scritture divine. Dai portali delle cattedrali romaniche, le arti liberali, passarono nelle cappelle e ne' monumenti dell'arte nuova d' Italia e le ritroviamo ancora splendenti di pura bellezza nel Cappellone degli Spagnuoli in Santa Maria Novella di Firenze e nel monumento di Roberto d'Angiò in Santa Chiara di Napoli. Nelle biblioteche de' signori del Quattro-

[1] VENTURI, *Manuale di Storia dell'Arte Italiana*, Milano, 1901, Vol. I, pag. 70-83.

cento come in quelle di Pico della Mirandola adornata da Cosmè Tura e de' duchi di Montefeltro ad Urbino abbellita da Justus van Ghent, presero posto poi le arti liberali in sembianza di nobilissime dame solenni di scienza e vaghissime di bellezza. L'ultima figurazione delle arti liberali, arricchita dai vezzi di una incomparabile armonia decorativa, la troviamo nelle sale vaticane che Alessandro VI affidò al sovrano fra tutti i decoratori, a Bernardino Pinturicchio.

Ma prima di lui Antonio del Pollajolo volle cantare in Roma quelle lontane melodie piene d'un vago senso di santità e di mestizia per la tradizione della leggenda antica. E pose il luminoso corteggio nuziale della Filologia, amor di Mercurio, intorno alla rude spoglia resupina di papa Della Rovere.

Nel metallo ricco le agili forme delle divine fanciulle hanno curve feline e le vesti ornate spumeggiano in veli sottili sommossi dal vento. E ne' campi ornatissimi di troni, di portici, di loggie, di mobili rari si vedono consparsi i segni simbolici delle allegorie, modellati con la grazia nervosa d'un orafo sovrano.

La Grammatica è intesa allo studio di un libro, mentre due putti le scherzano intorno: la Dialettica reca un ramo di rovere come segno araldico del pontefice sepolto e porta la manca su un disco dove si vede un granchio: la Retorica reca pure la rovere ed è intesa allo studio come la Grammatica. L'Aritmetica è in attitudine di scrivere su una lavagna ed ha a lato un leggio chiesastico sormontato da un disco: la Geometria scrive su una tavoletta, sotto il mobile a cui si appoggia si vedono un satiro ed una ninfa su le onde strettamente avvinghiati: la Musica è in attitudine di suonare un organo chiesastico assai ornato, mentre un putto è occupato alla bisogna del mantice; intorno alla gentil suonatrice si vedono consparsi altri istrumenti musicali come una mandòla, un flauto, un violino e una tamburella. L'Astrologia reca un globo nelle mani ed è rivolta in alto dove si vedono segnati i circoli celesti. A complemento delle Virtù del *Trivium* e del *Quadrivium* l'artista per le esigenze decorative aggiunse altre tre personificazioni di arti del pensiero: la Teologia, la Filosofia e la Prospettiva. La prima reca sul dorso la farètra ed è rivolta in alto dove appare la freccia dell' Eterno zampillante di raggi: la seconda è in atto di riflettere su le gravi pagine d'un libro e si appoggia su un mobile che reca gli ornamenti di putti che lo stesso artista pose tanto genialmente su gli sportelli dell'altare di San Pietro in Vincoli: la terza finalmente ha vicino un elegante candelabro e reca un disco dove si vede il compasso aperto.

Tutte codeste figurette appaiono sedute o giacenti come le personificazioni classiche de' fiumi ed hanno le grazie del seno denudate e visibili sotto i veli sottili e le gambe lunghette avvolte elegantemente nella mollezza de' veli serici. Mai più gentili fanciulle sorrisero tanto genialmente nel bronzo o nel marmo di un monumento sepolcrale.

***

Dopo le due insigni opere del Pollajolo non si trovano in Roma altre figurazioni di Virtù che su i monumenti di Andrea Sansovino adoratore dello sfarzo e della grandiosità michelangiolesca.

Nella prima opera eseguita dall'artista in Roma, il monumento del cardinal De Vincenti morto nel 1504, in Santa Maria d'Aracoeli si trovano due Virtù, la Giustizia e la Prudenza, a fiancheggiare il tondo della Vergine su la statua giacente del defunto. La Giustizia reca una spada in alto e la Prudenza un serpe nella sinistra e lo specchio nella destra dove è in attitudine di rimirarsi. Codeste opere della prima maniera del Sansovino risentono prudentemente della imitazione classica nelle vesti gravi che nascondono le forme corporee, ma non son prive d'una certa bellezza plastica,

Ma su i capolavori dell'artista, i monumenti dei cardinali Ascanio Sforza († 1505) e Girolamo Basso della Rovere († 1507) in Santa Maria del Popolo, le Virtù hanno una diversa solennità e una bellezza plastica che si avvicina alla perfezione. I panneggiamenti di codeste figure modellano a meraviglia le forme corporee; e in esse la imitazione delle Veneri classiche si trova felicemente accoppiata all'amore delle opere più belle del Rinascimento.

Nel monumento Sforza, la Giustizia, identica nel partito di pieghe a quella del monumento De Vincenti, sostiene similmente la spada: la Prudenza pure ha le caratteristiche di quella del sepolcro della chiesa d'Aracoeli e reca ugualmente il serpe e lo specchio. La Fede e la Speranza sono nude nei seni ricolmi e l'una reca il calice con l'ostia e doveva con l'altra mano sorregger la croce, che è ora spezzata; l'altra con bell'atteggiamento del volto alza le mani giunte al Cielo in una serena preghiera.

Nel monumento Basso, la Speranza ha la mede-

sima attitudine, ma non così la Fede che reca in una mano la croce e porta l'altra al petto ignudo in atto pieno di sentimento. La Fortezza, eretta sereca i due vasi riuniti insieme da un fermaglio. Questa figura ha una bellezza classica nelle forme piene, discoperte e modellate da una veste veli-

ROMA — BASILICA VATICANA — MONUMENTO DI INNOCENZO VIII.

perbamente in amplissimo manto, reca lo scettro come sui monumenti del Pollajolo e il bel capo di antica Giunone appare ricoperto da un elmo glorioso. La Temperanza finalmente, per la prima volta forme ed è certo la più bella scultura uscita dalle mani di Andrea Sansovino.

Una tarda imitazione di codeste opere di Andrea si ritrova nel monumento eretto nel 1523 ad

ROMA — SANTA MARIA D'ARACOELI:

ANDREA SANSOVINO — MONUMENTO DEL CARD. DE VINCENTI.

ROMA — CORO DI S. MARIA DEL POPOLO:

ANDREA SANSOVINO — MONUMENTO DEL CARD. ASCANIO SFORZA.

ROMA — CORO DI SANTA MARIA DEL POPOLO:

ANDREA SANSOVINO — MONUMENTO DEL CARD. GEROLAMO BASSO.

Adriano VI in Santa Maria dell'Anima, con la composizione di Baldassare Peruzzi, con le sculture di Michelangiolo da Siena e con le decorazioni di Nicolò de' Pericoli, detto il Tribolo.

In codesto grandioso mausoleo le figurazioni delle Virtù cardinali, pur conservando la tradizione sansovinesca, hanno atteggiamenti forzati e vesti assai cincischiate e trite: il soffio della decadenza condusse ai loro piedi tutti i simboli di che alternatamente si adornavano le antiche rappresentazioni. La Fortezza ha un leone accosciato ai piedi, si appoggia ad un tronco e reca nella mano un ramo di quercia che tocca le chiome spioventi. La Giustizia ha il diadema sul capo, reca in una mano la spada, nell'altra la bilancia ed ha ai piedi uno struzzo. La Prudenza che si appoggia ad un tronco ha il capo coperto dall'elmo di Marte, reca nelle mani il serpe e lo specchio ed ha scolpita sul petto la testa di Gorgone. La Temperanza finalmente reca nelle mani un cordone attorto in forma di catena, e per il fatto che è meno occupata con gli attributi che impacciano i movimenti delle compagne, essa appare più armonica in naturale atteggiamento.

Altre figurette assai simili a codeste adornano il monumento del cardinale Podocataro in Santa Maria del Popolo, opera certamente coeva. La Fede reca in una mano una croce assai accuratamente intagliata e un piccolo calice con l'ostia consacrata. La Speranza, in una acconciatura strana di classica danzatrice, giunge le mani in alto. La Giustizia reca uno stiletto in una mano e una bilancina nell'altra. La Carità ancora ha un'acconciatura originale e sorregge un putto, mentre un altro bimbo minuscolo le sparisce tra i meandri dell'ampia veste. In codeste opere il sentimento dell'allegoria religiosa scompare per lasciar luogo ad una fredda decorazione profana.

L'ultima depravazione dell'arte sansovinesca la si ritrova nel monumento Megalotti eretto nel 1538 nella chiesa di Santa Cecilia. Il sepolcro è privo di decorazioni e in esso le due statue rappresentanti la Fede e la Giustizia sono di fattura assai rude e volgare; la Fede specialmente ha uno strano aspetto di mascherotto per il suo curioso diadema foggiato a cartocci con sopra una testa di capro, ed un mascherone difforme.

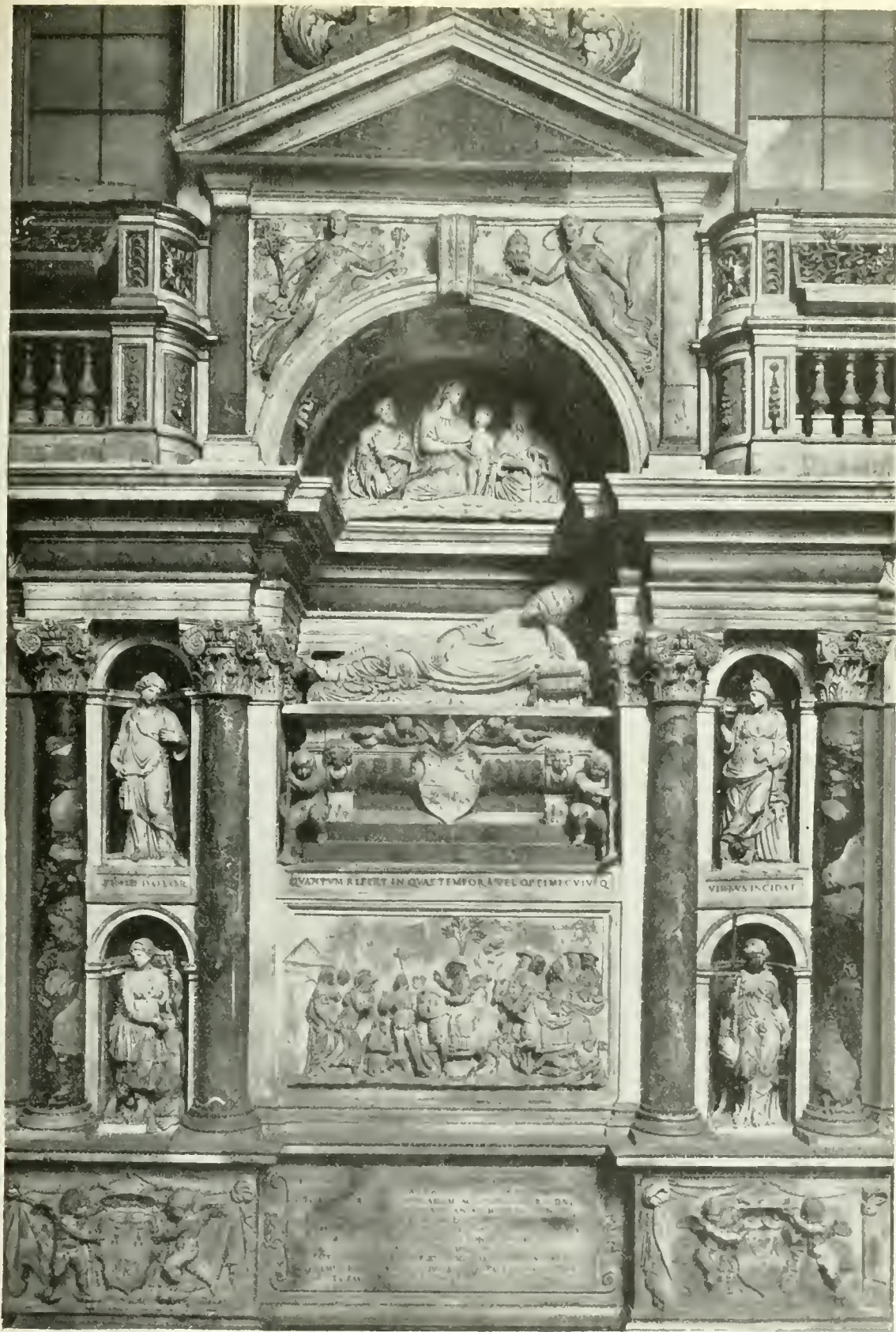
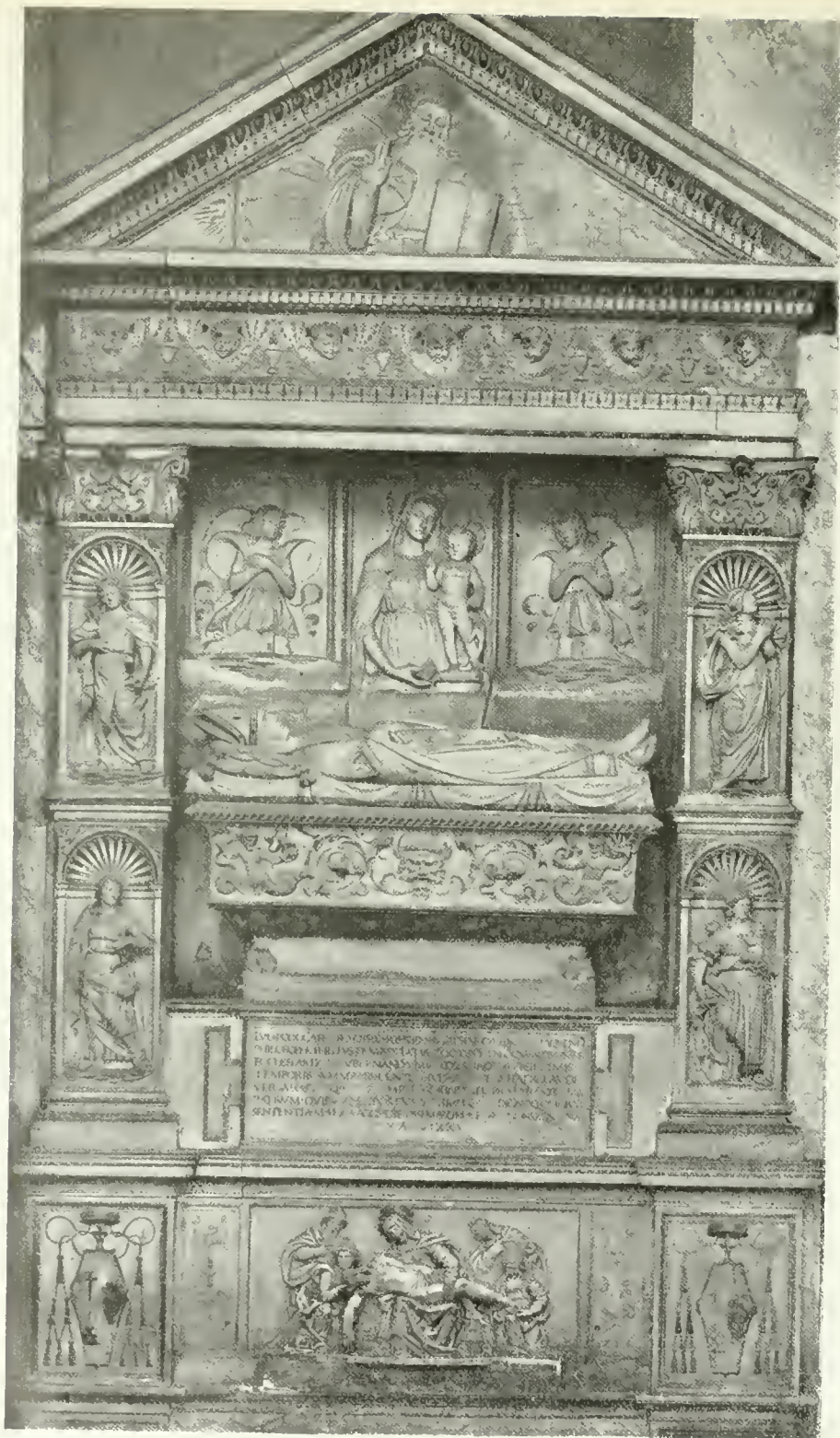
* * *

E da quel tempo non ritroviamo più le figurazioni delle Virtù se non nel monumento di Paolo III in San Pietro scolpito da Guglielmo Della Porta nel 1549, dove però non tanto servono a decorare severamente il sepolcro, quanto a manifestare il sensuale paganesimo che pervadeva anche nelle opere d'arte la corte papale. Infatti le statue della Prudenza e della Giustizia hanno forme assai procaci ed anzi quest'ultima è completamente ignuda. Essa certo raffigura la bella Giulia Farnese, la quale con le forme giunoniche impera ancora su la corte papale dal luogo più eletto della basilica suprema.

Ma l'arte magica di Lorenzo Bernini, tutta inspirata a quel sensualismo sbocciato dall'Umanesimo, doveva far trionfare per l'ultima volta le gentili Virtù su i marmi e i bronzi severi di monumenti sepolcrali. Le femine impudiche che sotto il velo del simbolo turbano l'alto riposo delle tombe co' seni fiorenti denudati e con le candide braccia aperte come in un invito d'amore, per l'opera sua fiorirono rigogliosamente nelle chiese papali. Vi sono certe Temperanze e certe Prudenze su alcuni monumenti sepolcrali del tempo, le quali, malgrado il loro ufficio di Virtù cardinali, fanno pensare a femine che non hanno mai possedute, nè pure per caso le Virtù simboleggiate. Bisogna vedere quelle d'una cappellina della chiesa di Sant' Isidoro che que' bravi religiosi — con pia sollecitudine — si sono affrettati a rivestire parzialmente d'una camicia di bronzo. E bisogna vedere anche nella sovrana Basilica di San Pietro una « Verità » del monumento di Alessandro VII a cui s'è reso il medesimo servigio in omaggio al precetto evangelico: Rivestite gli ignudi.

Io non dirò di tutte quelle Virtù che sembrano fatte a posta per rappresentare, dirò così, il viceversa, sì bene mi fermerò a considerare quelle del monumento di Urbano VIII al Vaticano, le quali, oltre ad essere un poco più compatibili con la loro missione, sono anche belle opere d'arte.

La Carità ha la solita bellezza delle figure ideali del Bernini; ha gli occhi grandi, tagliati deliziosamente a mandorla; la bocca arcuata di bel disegno e socchiusa come un fiore fra le guancie floride; ha il naso profilato e gentile. Sulla bella testa si vede un velo ripiegato con grande eleganza. Il collo grasso, d'una apparenza di adipe vero, appare ripiegato dolcemente, e sul petto, ridondante come quello delle femmine del Rubens, si arriccia una camicia finissima d'una finezza serica.

La veste della figura scende sfarzosamente a modellare il ginocchio attraverso la sua seta finissima.

ROMA — CHIESA DI S. MARIA DELL'ANIMA — MONUMENTO DI ADRIANO VI.

ROMA — CHIESA DI SANTA MARIA DEL POPOLO: MONUMENTO DEL CARDINALE PODOCATARO.

L'insieme della composizione risulta il prodotto di un ideale di bellezza tutto personale dell'artista, e specialmente dell'epoca in cui operò, allorquando cioè il vero per essere bello doveva alterarsi, ingrandirsi, agitarsi potentemente. Non paghi che il marmo rendesse la esistenza, gli artisti cercarono di produrre il movimento, e adottarono quella maniera d'arte che sembra accesa da un fuoco di febbre tormentosa. La Giustizia si abbandona stancamente su l'urna, recando nella mano uno scettro sottilmente lavorato. Sulla bella testa scoperta i capelli sono tirati e dolcemente filati, con una ciocca su la fronte che sembra una rosa.

Gli occhi, più puri, più casti di quelli della sua compagna, guardano al cielo con una nobiltà e una grazia indicibili. Il peplo capriccioso, attorto nelle pieghe scomposte e quasi agitate dal vento, modella il petto ridondante e scende sul seno aggrovigliandosi, fermato dalla mano, dalla solita mano berniniana, lunga e tenera di carne.

L'arte si andava così difformando e ampliando oltre i limiti ad essa concessi come un frutto troppo maturo che perde le nobili forme e la fragranza del succo sotto i raggi ardenti del sole. E nel barocchismo che invadeva insieme l'arte e la letteratura le Virtù, per opera del più grande artista del tempo, non pure dovevan simboleggiare gli umani caposaldi del retto vivere civile, ma altresì servire a rappresentare una data disposizione d'animo e la passione d'un singolo individuo.

All'epoca della assunzione al trono di Innocenzo X, il Bernini, trovatosi involto nella rovina dei Barberini, s'ebbe il disprezzo dal nuovo papa e le mortificazioni più crudeli. L'opera sua, il campanile di San Pietro, veniva distrutta sotto lo specioso pretesto della poca solidità dell'edificio e gli antagonisti non ristavano dal punzecchiarlo e dallo stimolare il pontefice acciocchè lo punisse.

In quella contingenza dolorosa, egli, che non poteva rimanere inoperoso, cercò di manifestare l'intimo sentimento suo in quell'ora, in un'apparenza lusinghevole di forme che pur chiudesse nella leggiadria sua una grave sentenza nascosta. Pensò di plasmare in una forma ridente e leggiera il senso profondo che, quasi sotto l'aspetto di una follia durevole, perseguiva e dominava tutte le facoltà del suo spirito. E come il sentimento era riposto e complesso, così tanto più la forma destinata a manifestarlo doveva risultare aperta e comprensibile. Ed egli imaginò lo splendido gruppo della « Verità scoperta dal Tempo », col quale si argomentò di esprimere che la saviezza del suo operato avrebbe poi trionfato su le calunnie dei denigratori della sua buona forma d'artista. Egli dunque condusse a perfezione la bella Verità, ma non così la seconda figura rappresentante il Tempo, che vecchio ed alato doveva librarsi sul corpo di lei nel modo che si vede nel bozzetto dell'artista scoperto recentemente [1].

La formosa Verità con la testa riversa siede tutta ignuda su un masso roccioso. Posa il piede su un globo e reca nella mano l'imagine del Sole finta da una faccia sommaria da cui si dipartono raggi come nelle aureole de' santi. L'artista si propose in essa di rappresentare il vero d'una forma in tutta la sua nudità e magari in tutta la volgarità sua particolare. E ciò si vede nelle carni della donna mirabilmente morbide e quasi direi palpitanti, e nell'aspetto impudico della imagine nuda tanto lontana dalla purità e dalla luce ideale delle opere classiche, sensuale e voluttuosa come un'ardente femmina comune.

* * *

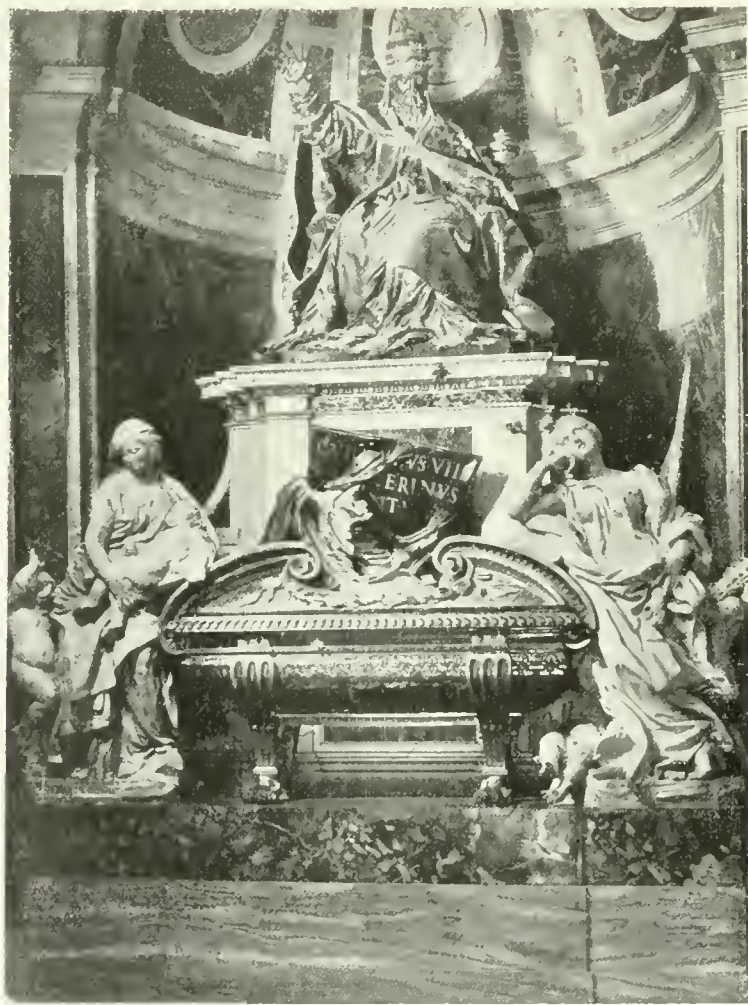
D'allora, dietro l'esempio del maestro, tutta la scuola berniniana seguì quegli insegnamenti curiosi e popolò le chiese di Roma di infinite donne simboliche candide nel marmo e ardenti di sfrenate passioni.

Tutte codeste rappresentazioni hanno attitudini di danzatrici che si reggano su la punta d'un piede per miracolo d'equilibrio o di matrone procaci dai turgidi seni denudati che empiono di una pagana sensualità le basiliche e le chiese romane. E per due secoli l'arte ebbe le moine e le lusinghe delle gentildonne dell'epoca fino a che giunse il cenobita austero che guardava all'antichità classica con occhi infiammati di desiderio, a ricoprire di cenere e a rivestire del freddo suo monacale le figurazioni allegoriche delle Virtù, quasi a penitenza de' passati trascorsi. La Religione, che nel monumento di Clemente VIII al Vaticano tiene il luogo della Fede, è un esempio di quell'arte, dirò così, quaresimale. Essa è glacialmente chiusa in una veste lunga priva di svolazzi e di ondeggiamenti ed ha il volto insipido coronato di un serto di punte che sembrano aculei del martirio; reca una croce gigantesca che

[1] Stanislao Fraschetti, *Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo*. Milano, Hoepli, 1900, pag. 174.

sembra quella del suo supplizio. Essa segna la morte di quell'arte geniale del simbolo che diede all'Italia tanti capolavori.

Ora le fredde Virtù rievocate dalla glaciale accademia ornano talora i monumenti funebri, ma non hanno più nè un sorriso della bella arte, nè un effluvio dell'antico mistero.

STANISLAO FRASCHETTI.

ROMA — BASILICA VATICANA — GIAN LORENZO BERNINI — MONUMENTO DI URBANO VIII.

LETTERATI CONTEMPORANEI: GEORGES MEREDITH.

ECCO un altro grande letterato inglese, che, come Algernon Charles Swinburne, non ha trovato posto nella *Storia della letteratura inglese moderna* di Edmund Gosse. Eppure la sua vita abbraccia tutto un secolo! Egli vide salire al trono d'Inghilterra la regina Vittoria e l'ha vista morire decrepita. L'opera sua di grande mole è degna della più sincera e nobile ammirazione ed egli si è collocato in mezzo al secolo finito come un uomo michelangiolesco, senza debolezze, senza decadenze, forte e sereno come è tutto ciò che è destinato all'immortalità. Succede in linea retta a Samuel Richardson, il grande romanziere dell'epoca di Johnson, e di lui ben si può ripetere ciò che si disse del predecessore. L'opera di Georges Meredith è uno studio realista del cuore umano nella vita e nella scena dei costumi contemporanei, uno specchio sereno nel quale l'uomo deve avere interesse a rimirarsi. La sua morale è basata sopra l'esame approfondito della condotta umana ed egli si assorbe tutto nell'ascoltazione intima degli esseri. Richardson fu pedante, noioso, difettoso, negletto e prolisso. Meredith è stato chiamato oscuro, incomprensibile, intricato. Ma l'uno e l'altro hanno avuto il dono magico che obbliga ad ascoltare. Davray dice che Meredith ha sottoposto i suoi ammiratori ad una dura prova. Dopo *Modern Love* e *Richard Feverel* abbiamo dovuto fare sempre maggiori sforzi per comprendere ciascuna delle sue opere nuove: ma la ricompensa è stata degna dello sforzo, perchè Meredith dà a quelli che lo seguono gioie uniche e rivela loro spettacoli sconosciuti e superbi. Però lo stesso Davray ha dovuto aggiungere che l'accusa mossa al romanziere di essere oscuro e difficile, viene da parte di coloro che, meno costanti, non stimolati dal desiderio di accompagnare lo scopritore delle bellezze fino alle più alte vette da lui toccate, lo hanno abbandonato nel suo lungo cammino, nella sua ascensione senza seguirlo, mancando di perseveranza e di coraggio. Evidentemente ciascuna frase, ciascuna parola si può dire, è sopraccarica di significato, e lo spirito deve avanzare prudentemente e lentamente per poter percepire tutto il senso ed il valore dell'espressione, per timore di non arrivare alla vetta dove pone il piede lo scrittore; ma non è questa, secondo James Oliphant, la ragione per deprezzare l'opera di Meredith. Non è molto popolare, è vero, ma ciò dipende solo dal fatto che l'area del suo appello è molto ristretta. In ogni arte vi sono regni che sono aperti solamente agli iniziati e dopo tutto lo stile non è la principal parte dell'equipaggiamento di un romanziere. Più che al comando della verbale espressione egli deve badare alla scelta del motivo, alla concezione, ai caratteri, allo studio di essi. Lo stile di Meredith più che oscuro è uno stile distinto, particolare, tutto suo proprio ed egli non è stato mai da alcuno sorpassato nella varietà e nell'adattamento della singola parola. Richard Le Gallienne che ha criticato l'opera del grande maestro dedicando il lavoro pregevole alla *Onorabile minoranza*, osserva che la ragione di uno stile, di una espressione, di un linguaggio d'arte bisogna ricercarla nel cuore del mistero dello scrittore, là donde l'artistico messaggio parte. Lo stile di Meredith è a volta una colonna di nubi, a volta un cielo luminoso. Leggete l'*Egoista*. La ragione è là. Senza l'ardita metafora che è la sua marcatissima e potentissima qualità, sarebbe stato impossibile a lui di poterci presentare un dramma di tante infinite sottigliezze, registrare tante vibrazioni così numerose. Il suo stile è intenso, perchè Meredith vuol essere piuttosto vivamente suggestivo, dice Le Gallienne, anzichè accuratamente finito e definitivo. Lo stesso autore conferma ciò. Una delle sue eroine, Diana, dice: *L'arte della penna è quella di destare l'interna visione invece di lavorare, come potrebbero fare solo i pennelli, la scena: perchè i nostri sensi fugaci non possono ritenere una protratta descrizione* ». Il metodo di Meredith è stato quello dei grandi poeti e degli scrittori delle grandi opere immaginative. Il suo stile era il solo *medium* possibile, essendo essenziale sua qualità nella prosa e nella poesia la *metafora* con cui ci porta nelle regioni del *suggestivo*.

Oltre lo stile è anche principale necessità con

siderare nei romanzi del Meredith la *sua idea della commedia*. Molte sue creazioni, come l' *Egoista*, sono state concepite sotto la diretta ispirazione di questa *Comica Musa* e tutte sotto la sua supervisione di questa idea che ha avuto vitale influenza sulla sua opera e sullo stile stesso. Infatti non v'ha alcuna materia nella quale la maggioranza degli uomini sia più all'oscuro di questa idea della commedia. L'idea che il *comico* è nel riso piuttosto che nell'essere deriso non è di nessuna ristretta prevalenza. Il *comico* è continuamente confuso coi suoi vassalli, *humour*, satira, ironia, ma pochi hanno una qualche idea dei deliziosi sorrisi della Musa comica dietro la maschera notata per l'audace riso. Fu stampata sul *New Quarterly Magazine* di Londra nel 1877 la lettura di Meredith sulla *Idea della Commedia e l'uso dello spirito comico*. Dimostrò egli in questa lettura che il *comico* è uno spirito differente dalla satira, dall'ironia e dall'*humour*. Se voi, dice Meredith, percepite il ridicolo e la vostra benevolenza si raffredda, voi cadrete in potere della satira. Se invece di assalire la gente ridicola colle verghe della satira, sotto i colpi della quale essa si contorcerebbe ed urlerebbe, voi preferirete di pungerla con una mezza carezza, in modo che nella sua angoscia essa dubiti perfino d'essere stata ferita, voi sarete uno strumento d'ironia. Se voi motteggiate le persone, le urtate, le scuotete, le colpite col gibus e versate qualche lagrima per loro, convenite sulla loro rassomiglianza con voi e della vostra col vostro vicino, le risparmiate ogni volta che non osate toccarle, e le compassionate tanto più quanto più le smascherate, è uno spirito d'*humour* che vi agita. Il *comico* è lo spirito dirigente che desta e dà un indirizzo a questa forza del ridere, ma non deve essere confuso con essi: esso involge una forma più tenue della loro, differendo dalla satira in ciò che non cresce violentemente sino alle più frementi sensibilità e dall'*humour*, in ciò che non consola, nè conforta. Voi potete stimare la vostra capacità di percepire il *comico* se voi avete la facoltà di scoprire il ridicolo in quelli che voi amate, senza perciò amarli di meno: e ben più se voi siete capaci di vedere voi stessi un po' ridicoli innanzi a cari occhi ed accettare la correzione che propone l'immagine o il ritratto che essi presentano della vostra persona. È proprio con questo spirito comico, che Meredith possiede nel più alto grado, che egli cerca il ridicolo in uomini e donne, amandoli insieme e compiangendoli. Ed ecco un altro lato della grande originalità del romanziere inglese. In generale gli inglesi eletti sono eccellenti nella satira e sono nobili *humoristi*. Lo spirito nazionale è di picchiar duro con una intenzione morale per sanzione.

Georges Meredith nacque in Inghilterra nell'Hampshire il 12 febbraio del 1828. Nello stesso anno vennero al mondo altri due venerabili scrittori, Leone Tolstoi e Enrico Ibsen. Nella grave età di settantacinque anni, benchè sofferenti fisicamente, conservano integre e deste tutte le loro poderose facoltà mentali ed assistono, questi colossi europei, sereni e calmi alla apoteosi del loro genio. Fu educato in Germania e spese tutta la sua vita in fecondo lavoro. Ora vive solitario e malato nel suo incantevole e pittoresco Chalet a Boxhill nel Dorking. Coprirono per poco la sua voce le gloriose fanfare del Giubileo Vittoriano e gli urrah! degli eroi di Rudyard Kipling, ma i giorni della sua fama ricominciano ed il suo monumento solenne si va elevando. In ogni mano si trovano i suoi libri come i primi e più potenti fertilizzatori del pensiero progressivo, dell'arte progressiva. La sua influenza potè sembrare offuscata sotto la reazione Tory capitanata dal Kipling, ma chi aveva una sola volta letto i suoi libri non se ne allarmò: la reazione fu solo una delle misteriose forze del progredire umano.

Il primo lavoro di prosa di Meredith risale al 1855 ed è un racconto arabo scritto in uno stile d'imitazione orientale; ma l'opera che iniziò la sua carriera di grande romanziere è il *Riccardo Feverel*, pubblicato nel 1859. In questo romanzo Meredith si propone di mostrarci in Sir Agostino Feverel un padre che misura, punta, aggiusta e combina gli atavismi e le sollecitazioni di ogni specie al solo fine di sostituire all'anima naturale di suo figlio un'anima fabbricata alla prova di tutte le sensazioni e di tutte le chiamate. Sir Feverel, gentiluomo di razza antica, è stato ingannato dalla moglie. Risolve di eliminare dal cuore del figlio le cause ed i fermenti dell'atavismo materno. Diventa l'ortopedista di questa anima. Egli esalta, dice Blaze de Bury, in lui i sentimenti della lealtà cavalleresca per timore della menzogna e della slealtà di Lady Feverel. Detta al figlio un catechismo-programma contro i fermenti istintivi. Tra le utopie di Sir Austin c'è questa: *Guardarsi dalla sorpresa!* La sorpresa propriamente distrugge tutto. Lucy, giovane inglese, s'innamora di Riccardo. Sir Austin, che in effetto aveva previsto le follie ed i trasporti sen-

suali, è disarmato innanzi al sentimento, tanto più disarmato in quanto Riccardo solo è sincero e le qualità cavalleresche coltivate in lui da suo padre sono quelle precipuamente che cagionano la sua fine. Riccardo deve battersi in duello ed è ucciso. Meravigliosa produzione, nota James Oliphant, considerato specialmente che fu da Meredith data in luce quando non aveva ancora quarant'anni. La vera morale di questa istoria non è che nella determinante crisi della vita l'istinto sia una sicura via, ma che i parenti nella educazione dei loro figliuoli devono ricercare il loro proprio cuore ed espellere da essi ogni traccia di amor proprio, di pregiudizio e di dottrinario compiacimento. Questo è il vigoroso motivo ed è studiato con grande abilità se non con grande successo. Il grande fattore del romanzo è il ritratto di Sir Austin Feverel. Sono i suoi atti che determinano la narrazione e conducono alla tragica soluzione. *Evan Harrington*, la più brillante storia scritta dal Meredith, vide la luce poco dopo, nel 1861. L'interesse di questo romanzo sta nella lotta di un giovane di naturale raffinatezza e di elevato spirito per conciliare i suoi gusti e le sue inclinazioni colla diretta accettazione di responsabilità che sono rinvigorite in lui dal suo senso di onore. Evan non è un ardito democratico sfidante il pregiudizio sociale nell'appassionata pretesa di maritarsi con la giovane che egli ama in qualsiasi classe egli potrà trovarla: egli è semplicemente un gentiluomo in abito ed in cultura che

CASA DI MEREDITH.

trova sè stesso spinto dall'ironia del fato nella posizione di sarto nel momento quando egli ha più potente ragione di evitare le frecce del pregiudizio convenzionale. Asserite, come taluni hanno fatto, che il trattamento della storia è intieramente ridicolo nella comune dignità ed umanità pel motivo che Evan trova la sua salvezza non nel pagare i debiti del padre lavorando, ma nell'antico *snobbish* espediente di sposare una ereditiera, è semplicemente un pervertimento ingenuo del fatto. La sua morale salvezza è effettivamente operata quando egli abbandona ogni speranza nel futuro, nel quale vede e sogna la sua felicita ed accetta coraggiosamente l'umile carriera segnata dal dovere e dall'onore. Il motivo formale del romanzo è lo sforzo di Harrington a sottometterе sè stesso al destino che il fato gli ha preparato: e Meredith non intese trattare il pesante problema della fusione delle classi sociali mediante le unioni matrimoniali. Anche in ciò l'autore fu frainteso. La storia delle relazioni di Evan con la coraggiosa ed impetuosa fanciulla inglese è narrata con quella penetrante osservazione nelle sottigliezze del cuore delle donne che fece proclamare Meredith un grande artista.

Rhoda Fleming è un romanzo del 1865, in tutto più fino e più artistico di *Richard Feverel*, per la grande semplicità e la grande forza di costruzione, per l'analisi spirituale esposta col più fino senso di successo drammatico. La questione più seria che presenta il libro è l'insistenza di Rhoda verso la sorella per sposare Ledgett a dispetto della sua ripugnanza, anche dopo aver saputo che Eduardo era disposto a prendere per moglie Dahlia; ma la grande creazione è la relazione tra Rhoda e Roberto, degna della forza di Shakespeare. — *Emilia in Inghilterra* o *Sandra Belloni* è del 1864. In questo libro principale qualità è la satira; però le giovani inglesi che egli fa legittimi soggetti del suo staffile è ben difficile che siano mai esistite come egli le descrive. Tuttavia è un gran libro con maggiore interesse e valore di qualsiasi altro capolavoro del romanziere. — *Vittoria* deve essere messa sul fronte dell'edificio mereditiano. È una delle grandi storie del mondo. Nella liberazione dell'Italia l'autore trovò un tema che trascinò il suo entusiasmo sulle più alte vette e gli dettò la potente opportunità di parlare in un tono elevato e sublime. La *Vittoria* è un seguito del romanzo *Emilia in Inghilterra*. Sandra Belloni, portata al Conservatorio di Milano dal greco Pericle, tipo di eccellente vecchio dilettante, diviene, sotto il nome di guerra Vittoria, una cantante di prim'ordine e, fedele ai suoi istinti patriottici, mette il suo talento a servizio della causa nazionale. Mischiata a tutti i complotti e a tutte le congiure, essa diventa il Tirteo delle insurrezioni popolari italiane contro gli stranieri e si vede in preda ai rigori della polizia austriaca. È impossibile raccontare le innumerevoli peripezie di una esistenza in cui le cure dell'artista, le gelosie della scena, le rivalità amorose si complicano con continui viaggi, tenebrosi cammini, rapimenti, combattimenti, spionaggi, duelli, tutto in modo precipitato, intricato, confuso ed abbastanza oscuro per sconcertare l'intelligenza più pronta, l'attenzione più sostenuta.

Lo spirito e l'immaginazione, scrive il critico della *Revue des Deux Mondes*, sono due eccellenti doni, purchè non se ne faccia abuso. È la conclusione alla quale si è inevitabilmente costretti di venire innanzi a questo lavoro lussureggiante, dove ciascun capitolo è un colpo di teatro, innanzi a questo racconto carico d'elementi, dove l'aria manca per così dire, dove la luce si fa desiderare ed attendere, dove i personaggi si muovono a vapore e come anelanti per le loro corse vertiginose. Ma in mezzo a questo apparente disordine, a questo lusso di narrazioni, d'incidenti e d'episodi, si vedono le tracce dei colpi d'unghia del leone. Non dimenticheremo però, come segno dei tempi, di notare la tendenza mazziniana del romanzo di Meredith. In questo libro le referenze al *Capo* sono a Mazzini. Vittoria è pertanto il ricordo di grandi eventi detto con tutta l'abilità narrativa di uno storico pratico, con tutta la saggezza e l'imparzialità di un sociologo e con la simpatia e l'immaginazione di un poeta. Vittoria è il più elaborato di tutti i ritratti di Meredith. Essa è il soggetto di due dei suoi più lunghi romanzi ed egli ne ha registrata la vita dalla sua prima fanciullezza attraverso l'occhio critico del suo sviluppo finchè essa raggiunge la pienezza dell'esperienza prodotta dai tempestosi eventi del suo alto destino. Vittoria è un inesauribile studio di una artistica figura provata al fuoco della contrarietà e della illusione e purificata dalle lacrime della sentimentalità; così che essa rifulge nella sua devozione verso l'amicizia, l'arte e l'amore.

Vittoria è del 1867. Di quattro anni dopo sono le *Avventure di Harry Richmond*, serie di scene effettive, alcune delle quali piene di pittoresca bellezza, altre ispirate dall'*humour* ed altre marcate dalla più potente forza di riproduzione e di azione dramma-

tica. In questo libro sono notate soltanto le avventure intorno alla personalità dell'eroe ed è realmente uno studio della carriera dell'avventuroso Richmond Roy, padre di Harry. Il potere dell'autore si mostra nel guadagnarsi il nostro perdono ed anche la nostra simpatia per un uomo che vive pel suo spirito solamente e che non ha nessuna solidità di carattere, nessuna forza propria di restrizione e costrizione, nessun scrupoloso riguardo per la verità. È il suo caldo e disinteressato affetto per suo figlio che fa la sua attrattiva ed è il suo irresistibile personale *aplomb* che forza la nostra ammirazione. Noi arriviamo a capire completamente la straordinaria ascendenza che egli stabilisce su Harry, che, a dispetto della sua costante diffidenza e disapprovazione, non cessa mai di amare suo padre e trova impossibile opporsi a lui. — Ad *Harry Richmond* succede *Beaucamp*. Questo romanzo destò grandi discussioni. Miss Link lo chiama libro pesante o quasi illeggibile se non vi fossero due o tre successi in dipinture di caratteri, essendo un esauriente trattato politico. Il motivo è nel conflitto delle idee con l'inerzia del sentimento e della tradizione. Il libro è la dimostrazione delle difficoltà, in una transitoria fase di progresso, di conciliare l'ardore di un riformatore colle pretensioni di un ordine sociale da lungo tempo stabilito. Il benessere ed il progresso di una comunità sono di più vasto significato, scrive Oliphant, di quanto concerne il progresso ed il benessere di qualsiasi individuo. Ma i tipi che

GEORGES MEREDITH.

ci sono presentati in arte non sono individuali in questo ristretto senso, ma sono generici. Essi mostrano o prefigurano le esperienze della grande maggiorità degli esseri umani ed hanno così estesa l'applicazione come ogni istituzione congregata della società. Importa poco ciò che può fare Beaucamp nella sua privata capacità, ma quando egli rappresenta ognuno di noi, la sua azione diviene di suprema importanza. E mentre questo è vero più o meno, in ogni particolare della sua condotta, è vero anzitutto in quelle personali relazioni che determinano la vera struttura della società. La società è un aggregato non di individui ma di famiglie. Se la futura umanità è determinata dall'azione intermediaria di differenti razze e stati cooperanti e lottanti fra loro, è ugualmente vero che la evoluzione di ogni nazione, di ogni società è il risultato di un conflitto di forze che concernono la storia della vita della famiglia. Sia che abbiamo riguardo speciale, dice Oliphant, alle inesorabili leggi della ereditaria trasmissione, sia alle più facilmente visibili influenze sul carattere che penetrano nelle più segrete relazioni domestiche, noi non possiamo non essere impressionati profondamente dalla momentanea natura dei risultati che dipendono dalla scelta di un marito o di una moglie. La sottile, fine composizione di condizioni, fisiche e spirituali, che formano i legami di attrazione tra uomini e donne, costituisce un tema che, lungi dal mancare di seria pratica importanza, può quasi essere considerato il principale problema della vita. Non ostante il crudo giudizio di Miss Link, *Beaucamp* è un'opera ardua e ricca di qualità da obbligare all'ammirazione.

A poca distanza dal *Beaucamp*, romanzo di alta e vitale polemica, Meredith compose il suo capolavoro: l'*Egoista*. L'*Egoista*, scrive De Bury, sarebbe meglio chiamarlo gli *Egoisti*, perchè, a ben guardare, sono due in questo libro quelli che non vogliono nè l'uno nè l'altro dedicarsi l'uno all'altro. Non si tratta d'un egoismo spiacevole, autocratico, brutale, ma d'un egoismo estetico, sorridente, elegante, quantunque invadente, d'un egoismo che vuol possedere l'anima e ciò che la circonda. La dottrina dell'eroe, Sir Willoughby, si riassume così: *Bisogna che il sole sorga da me*. Sir Willoughby fugge i nervosi, i malati, che costituiscono il lato ombroso della vita e cerca i volti giulivi e ridenti ricchi di salute. E poi Sir Willoughby non trova mai in una donna *tutto* quello che cerca. Egli vuole non solo la tenerezza, le cure, ma esige da quella che egli sceglierà ch'essa non sia occupata che di lui solo al mondo. Questa donna ideale, che vede il suo egoismo soltanto, dovrebbe avere per unico fine il più alto sviluppo dell'anima, del cuore e dell'intelletto di Sir Willoughby. Continuiamo col Blaze che ne ha riassunta la storia. La prima fidanzata dell'originale signore inglese, Clara, è una donna compiuta, nulla a lei manca: essi saranno, per lo spirito e per la bellezza, la più ammirabile coppia che si potrà vedere. Ma (e qui è tutto il difetto dell'eroe e tutta la finezza dell'opera) Sir Willoughby un bel giorno scopre in Clara recessi spirituali intimi, all'esplorazione dei quali Clara non lo invita punto. In una parola, in alcune parti del suo animo Clara ha conservato una personalità ed una fisonomia tutta propria. Ecco il peccato! Questo ridotto, questo residuo d'integrità, di personalità di Clara deve scomparire e come ciò non può modificarsi perchè Clara ha ceduto tutto quello che poteva e non può follemente immolare il suo individuo in omaggio alle idee di Sir Willoughby, così il matrimonio si rompe. Clara pensava: *il mio cervello non si marita e le mie idee rimangono solo e tutte per me*. Così sposa un bell'ufficiale dell'esercito, meno egoista certo di Sir Willoughby. Come si vede, un fatto semplicissimo. Clara Middleton fidanzata con Sir Patterne rompe il matrimonio: questo è tutto. Pure in nessun libro Meredith ha profuso tanta delicata psicologia quanto in questo, dove ha camminato nei laberinti del cuore e dell'animo umano con passo più sicuro. L'*Egoista* sta in prima linea tra i romanzi del nostro autore. Egli ha per soggetto l'anatomia di una singola mente e di un cuore che è rivelato con rimarchevole combinazione di penetranti vedute e coscientissimo *comico*, espresso colla più grande ricerca di frase. Le caratteristiche di Meredith, nota Le Gallienne, appaiono a luce veramente favorevole e le barriere poste tra lui ed il pubblico scompariscono senza penoso sforzo. In questo romanzo è l'unico più meraviglioso, più consistentemente artistico disegno con piano e trattamento mai prima usati da altri. In brevi confini ed in un campo assai ristretto Meredith pone un dramma della vita di profondissimo significato. Il libro è insomma lo studio della più raffinata forma di egoismo e mai maggiore analisi delle sottigliezze del motivo è stata prima data al mondo. La diagnosi morale che discerne ogni ombra di sotterfugio, ogni granello di lega nei più generosi istinti, e lascia scoperto ogni segreto angolo del cuore u-

mano sarebbe terribile nel suo difetto di compassione, se non fosse libera da ogni sospetto di cinismo o farisaico compiacimento. Appunto con tutte le sue profonde lezioni il libro mai per un sol momento lascia la sua pretensione di essere una commedia, come l'aveva chiamata Meredith *A Comedy in narrative*, inteso il *comico* secondo il concetto dell'autore stesso. È un simpatico riso quello che sfiora tutto e raccomanda l'offensore al nostro perdono: non è indignazione quella che nell'*Egoista* conquista la nostra mente: è vergogna ed umiltà, è dolore che certe cose siano caratteristiche dell'umana natura, proprio nostre come di tutti gli altri.

I *Tragici commedianti* del 1880 sono un veritiero *record* del patetico episodio che condusse alla umiliante morte il notissimo democratico-socialista tedesco Ferdinando Lassalle. Nato nell'11 aprile del 1825 a Breslavia, morì ucciso in duello da Janko Racowitz il 31 agosto 1864, nella verdissima età di trentanove anni. Il suo idillio amoroso con Elena Dönniges si cangiò in una improvvisa tragedia. Lassalle, per la sua bellezza e per la sua amabilità idolo delle donne, conobbe la Dönniges in casa dell'avvocato Holtoff. Senza averle ancora fatto nessuna dichiarazione, narra il sig. Federico Di Roberto nel suo prezioso volume intitolato *Come si ama*, al finire della serata egli le chiede sul punto di lasciarla: « Dimmi quando potrò presentarmi ai tuoi parenti per regolare ogni cosa ». E siccome ella è già promessa a Janko Rakowitz e prevede del resto che i parenti non la daranno a un demagogo, gli risponde: « No, non venire: non si può ora; più tardi ». Egli la guarda, poi esclama: « Ma sei pure bambina! Perchè creare difficoltà? Perchè ritardare ciò che deve avvenire? Non senti tu, come sento io, che il nostro destino è tutt'uno? » Lacerare il cuore di Janko è per Elena una necessità. « Il mio destino ed il mio avvenire sono con Lassalle. Io stimo ed amo Janko in guisa da non poterlo sposare con i sentimenti che per Lassalle ho in cuore: sposandolo, presto o tardi lo abbandonerei ». Dichiara queste cose alla sua famiglia. Figurarsi nel 1825 la ribellione al volere paterno! Elena abbandona la casa e corre da Lassalle dicendogli: « Fa di me ciò che vuoi: sono la tua donna, sono cosa tua! » Quale posizione imbarazzante! Ma la soluzione è presto trovata. Nel gran cuore di Lassalle non poteva sorgere corrente più pura di questa. Conduce Elena dalla signora Rognon, che deve custodirla sino al giorno del matrimonio che avrà luogo appena la madre e la sorella giungeranno chiamate per la circostanza. La signora Dönniges capita in casa di Rognon subito dopo. « Dio la manda », esclama Lassalle e prega e scongiura Elena a tornare in casa sua. Alla madre di lei dice: « Ella vede che potevo fare di sua figlia ciò che volevo. Preferisco rendergliela, ma solo per poco... » Elena torna in casa. È orribile! Pochi giorni dopo (a voi psicologi rispondere a questa sfinge perenne) scriveva così, per ucciderlo, al *suo* Lassalle: « Con tutto il cuore e profondamente pentita del mio passato, sono riconciliata col mio fidanzato signor Janko Rakowitz. Mi sciolgo totalmente da lei, essendo risolutissima di volermi consacrare al mio fidanzato con amore e fedeltà eterna ». Roba da far impazzire! Si temette che tale lettera le fosse stata imposta dalla famiglia; ma verbali conferme ne avvalorarono il contenuto. Non rimaneva che fuggire od uccidere Janko. Preferì questo secondo proposito. Lassalle l'incontrò, l'insultò, si battè con Rakowitz: ma la morte volle abbracciare lui solo, l'infelice, il tradito, per sottrarlo per sempre al dolore. La sua agonia orribile durò tre giorni. La sfinge, Elena di Dönniges, non divenne nè suora, nè pentita, scrive Di Roberto, nè patì rimorsi. Cuore di avvoltoio! Sposò Janko Racowitz. Quale premio a Ferdinando Lassalle che si era inchinato innanzi alla sua verginità rispettandola come un fiore sacro! Nel romanzo, Sigismund Alvan è Lassalle, Clotilde von Rüdiger è Elena von Dönniges. I caratteri sono reali; solo i nomi sono cambiati. L'autore tenne presente il libro scritto dalla stessa eroina Helene von Racowitza, *Meine Beziehungen zu Ferdinand Lassalle*, pubblicato a Breslavia nel 1879.

Sotto il nome di *Diana di Crossways*, altro romanzo del 1885, si nasconde Miss Norton, la ben nota nipote di Sheridan, la bellezza e lo spirito della quale produssero una così strana impressione nella società di circa cinquant'anni fa. Carolina Sheridan, poi Norton, aveva ereditato dal suo illustre zio non solo un gran talento, ma anche una parte delle dolorose vicende della sua esistenza. Il grande drammaturgo, l'eloquente oratore era morto miseramente, abbandonato da tutti, meno da Samuele Rogers, che spiegò grande protezione anche per la nipote. Carolina, poetessa fin dalla tenera età di sedici anni, maritata ad un uomo che non la comprendeva, sventurata in questa unione, separata dal marito funzionario di polizia a Londra, dopo una lunga serie di scandali, scrive Barrot, di ca-

lunnie e di persecuzioni, respinta dal mondo inglese come Byron; vittima dell'oppressione della famiglia, delle pubbliche ipocrisie e delle ingiustizie legali, si dedicò profondamente alla dipintura dei lati tristi ed oscuri della società e del matrimonio. Essa rivelò tutto quanto si faceva di male allora; difese le classi popolari, perorò le questioni sociali, protesse i poveri ed i deboli. Si deve a lei principalmente il miglioramento della legislazione inglese sul matrimonio. In alcuni dei determinanti fatti della sua vita, come nella separazione dal marito conosciuto l'insuccesso del chiesto divorzio, nella sua amicizia con Lord Melbourne e nel successo nella sua carriera dovuto esclusivamente alla sua penna, la reale storica figura è accuratamente riprodotta nel ritratto di Diana, l'eroina del romanzo. In tutt'altro l'autore ha usato della libertà dell'artista nell'adattare le situazioni al suo proposito. Una importante differenza è nel fatto che Carolina Sheridan fu liberata dal vincolo matrimoniale per la morte del signor Norton, solo quando ella aveva già la tarda età di sessant'anni! Il libro del Meredith ebbe un gran successo, sia per l'interesse biografico, sia per la meravigliosa intensità di colore con cui aveva studiato il ritratto dell'eroina.

In questa occasione l'autore fu accusato di mostrare sempre più crescente e spiccata tendenza di passare dalla parte delle donne nella *battaglia da esse combattentesi contro gli uomini.* Grande inganno e malinteso! esclama Oliphant, a danno di questo *grande investigatore della natura umana,* il pretendere che Meredith avesse ignorato *l'essenziale distinzione del sesso.* Gli estremi avvocati di quelli che sono chiamati i diritti delle donne, che gridano per cambiamenti che implicherebbero non solamente una ugualianza, ma una pratica identità cogli uomini in natura e posizione, cercheranno invano aiuto nelle pagine di Meredith. Egli è troppo sottile psicologo per non comprendere il profondo significato di queste femminine caratteristiche di pensiero e di sentimento che la scienza si sforza sempre più di discernere ed esplicare. La questione è: Come sono stimate dagli uomini le donne? Come può la opinione sociale essere mossa per accordare alle donne il potere di realizzare la loro influenza? Ecco i motivi fondamentali del romanzo femminino di Meredith, dai quali trae argomenti drammatici di mirabile forza e materia per lezioni di alta sociale moralità. In *Uno dei nostri conquistatori* il problema della posizione della donna in società è deliberatamente trattato, ma non vi è alcuna parola sulla estensione della loro *franchise.* Questo romanzo, pubblicato nel 1891, è uno studio del tragico risultato quando quelli che sono capaci di una sincera fedeltà alle leggi sociali cadono nella tentazione di fare il proprio sentiero piacevole solo nella propria cecità agli esistenti diritti.

Lord Ormont ed Aminta segna un momento di arresto nel progresso e nel successo di Meredith, perchè il general piano del romanzo non ha le proporzioni necessarie per un'opera monumentale. La sola soddisfazione che quest'opera dà, dipende dal curioso fatto che in esso il problema alla sua soluzione è assolutamente opposto alla lezione così assolutamente impartita nel romanzo che la precede immediatamente. Dipende la differente risoluzione dalle differenti circostanze? No certo; non è una mera circostanza di eventi. Il differente *motivo* dobbiamo ricercarlo nei caratteri. Con Vittorio e Natalia il passo ribelle conduce con lento ma sicuro incedere ad una catastrofe; con Matteo Weyburn ed Aminta esso è il principio della felicità. Il contrasto si spiega dicendo che l'autore ha voluto mostrarci il rovescio della medaglia? Neppure. Non v'è dubbio che Meredith creda di giustificare la sua eroina che lascia il suo marito, che unisce la sua fortuna con quella di Weyburn, mettendo nella bocca di questi gravi parole di cauzione, anticipando le difficili condizioni della proposta di passare la vita in Svizzera, esprimendo il senso della sua seria responsabilità in cui incorrono quelli che prendono le leggi nelle loro proprie mani. Fuggire dal marito per gettarsi in braccio dell'amante è atto sospetto non solo per il mondo che fa sottili distinzioni, ma anche per i *due* che conoscono tutte le circostanze, se sperano e s'illudono nella pretesa di vivere onestamente con loro stessi. *Lord Ormont ed Aminta* è del 1894. Nel successivo anno, con lo *Strano Matrimonio,* Meredith riguadagna il livello normale del tono e del sentimento. In questo romanzo l'autore narra la storia di un matrimonio combinato alla prima vista e completato senz'altra opportunità d'incontro. *Mariage de convenance?* La difficoltà era nel giustificare la coincidenza di due nature in cui una così precipitata e mal considerata azione possa apparire concepibile senza perdere il rispetto del lettore per l'uno o per l'altra. Nell'*étonnante* matrimonio l'autore dà la viva pittura di una fanciulla nel momento in cui lascia i primi circoli della gioventù per affrontare il mondo in

più sofisticata forma. Eccone la storia. Un cinico eccentrico giovane Lord propone impulsivamente durante una danza a Baden-Baden ad una delle più superbe giovani create dalla fantasia e dalla penna di Meredith il matrimonio, e poi, sperando che essa avrebbe tutto dimenticato, sparisce in uno dei suoi possedimenti inglesi. Un vecchio parente di Carintia s'avvede che Lord Fleetvood tiene alla sua promessa. E il matrimonio si compie odiosamente: ma giusta la promessa nè più nè meno. Egli caccia la sua sposa dalla chiesa in un *attelage* a quattro cavalli con una indifferenza diabolica, ma che non spaventa affatto la fidanzata. Carintia anzi lo richiama alla parola a dispetto della non dubbia evidenza che egli si sia pentito della sua imprudenza. Quantunque poco esperta nelle sociali maniere, Carintia è rappresentata da Meredith in potere di una singolare chiarezza di apprensione della realtà della vita ed è impossibile pensare che essa abbia voluto deliberatamente entrare in tal relazione improvvisa senza soddisfare sè stessa innanzi al prospetto della felicità da raggiungere da ambo le parti. L'esecuzione di questo piano è ammirabile e Carintia è una delle più affascinanti eroine della galleria delle belle donne di Meredith. L'ultimo frutto, scrive Oliphant, del genio dell'autore forma una non indegna chiusura alla splendida serie. I difetti delle sue opere sono molto pochi ed inconsiderevoli in confronto dei suoi brillanti successi, e le difficoltà del suo stile sono grandemente esagerate. Egli sta al disopra degli altri romanzieri e nessuno ha mostrato una così gran forza di potere ed una così fertile immaginazione. Egli è il solo scrittore che accanto a Georges Eliot ispira un appassionato interesse per la vita. A dispetto di tutte le difficoltà che circondano l'apprezzamento del suo discorrere e di tutti i difetti che si possono imputargli, egli vi trasporta in un nuovo e meraviglioso mondo, dove ogni fibra dell'anima freme alle strane ed estasianti armonie. Altri scrittori con più squi-

CHALET E CASA DI CAMPAGNA DI G. MEREDITH A BOX HILL, SURREY.

sito senso di proporzioni e conoscenza possono per qualche tempo cattivarsi il loro successo carezzando l'una o l'altra delle nostre inclinazioni o tendenze, ma ve ne sono pochi, assai pochi che ci terranno prigionieri corpo ed anima, con così potente stretta, come questo grande maestro del romanzo.

Georges Meredith non è solo un eletto romanziere. Egli è annoverato anche tra i grandi poeti d'Inghilterra. Nello « Spectator » del 7 giugno del 1862, in occasione della pubblicazione di *Modern Love*, Swinburne disse, dopo avere confessata la sua sincera e profonda ammirazione per gli scritti in prosa ed in versi di Meredith : « Egli è uno dei tre o quattro poeti ora viventi (ed allora Tennyson era alla vetta della sua gloria), le opere dei quali, perfette od imperfette, sono tanto nobili nel disegno, quanto senza difetti nel risultato ». Come tanti illustri scrittori di prosa, anche Meredith ha cominciato dallo scrivere versi. Ma se per tanti, osserva Le Gallienne, il verso è la foglia non il fiore del loro genio, per Meredith il fiore del genio è doppio. Felicissimo critico! Il primo volume di poesia è del 1851. Si rivelò poeta naturalista profondo nelle poesie *Il vento di sud-ovest*, nelle *Pastorali* e nell'*Amore nella valle*. Il vento di sud-ovest è una delle passioni di Meredith: si incontra sempre nelle sue poesie e nella sua prosa: si potrebbe dire che il poeta ed il romanziere non escono mai di casa senza trovar per la via questo vento mormorante alle loro orecchie fantasie nuove, accordi delicati. Questa raccolta di poesie fu seguita nel 1862 da *Moderno Amore*, dai *Poemi e ballate*; dai *Poemi e liriche della gioia della Terra* nel 1883; dalle *Ballate e poemi della vita tragica* nel 1887; dai *Canti della Terra* nel 1888 e dalle *Odi in contribuzione alla poesia della Storia Francese* e dai *Poemi della Natura* nel 1898. Con tutta questa opera Meredith ha voluto insegnarci la nuova poesia della natura e rivelarci il nuovo amore. Pur essendoci nei *Poemi della vita tragica* molte cose belle, come la vivida pittura della camera di morte di Attila con la folle donna che l'aveva ucciso, il *Canto di Teodolinda*, *Manfredo*, *Ernani*, *Bellorofonte* e le *Nozze di Attila*, tutti studi nel convenzional soggetto della tragedia; solo coi *Canti e Liriche della gioia della Terra* e con *Moderno Amore* conquistò un alto posto nella poesia inglese. E proprio questo *Moderno Amore*, il più grande dei poemi tragici di Meredith, manderà il suo nome alla posterità. È la storia di un infelice matrimonio di due che erano felici e che furono colpiti dalla sventura. Il poema è composto di cinquanta sonetti : ma ciascuno di essi, preso separatamente, è capace di una esistenza tutta propria, pur facendo parte di un grande ed artistico intiero.

Questi sonetti di *Moderno Amore* sono rammentati come i *Sonetti dal Portoghese* di Elisabetta Barrett Browning, la *Casa della vita* di Dante Gabriele Rossetti ed i *Sonetti* immortalissimi (diamo anche un grado all'immortalità) di Shakespeare. E *Modern Love* ha proprio una parentela strettissima coi sonetti di Shakespeare pel potere di immaginazione, per l'ampiezza, la grandezza della metafora, la sobrietà della frase, tutti pregi che distinguono ogni grande arte letteraria. L'altro grande merito di Georges Meredith è da ricercarsi nei *Poemi della Natura*. Dai precedenti poeti naturalisti egli differisce in ciò, che mentre quelli hanno cantato la natura in astratto, moralizzato, sentimentalizzato, trascendentalizzato, questi la canta così come è in concreto: quelli cantarono lo spirito della natura, Meredith canta il *corpo* che è la Terra, *questa Terra dai dolci e belli seni*. E questa sua poesia ha fiori che non conosce alcun botanico, uccelli che non possiede alcun museo; egli canta la natura non perchè l'ami in qualche vaga maniera, ma perchè l'ha amata ed adorata come un uomo la sua donna, gettandosi nelle sue braccia, occhio su occhio, respiro su respiro. Il suo verso è ricco d'immaginazione, di musica e di colore ed egli si rivela come uno dei più forti poeti moderni. *La borsa vuota*, opera del 1892, è un consiglio contro la ricchezza e la lussuria della vita moderna ed il *Saggio innamorato e la fanciulla onesta* è una caratteristica scena drammatica. Nelle *Odi sulla Storia di Francia* si ammirano l'ampiezza enorme del pensiero del poeta, la vasta estensione che abbraccia e percorre. Nella Rivoluzione, in Napoleone, nell'Anno-terribile e nell'Alsazia e Lorena, che ne sono i soggetti, il poeta ha avuto la visione epica e simbolica della storia quale essa si rinnovella incessantemente verso i tempi futuri. Non si deve nulla citare perchè l'intensità del pensiero rende la frase intraducibile, nè separare dall'intiero il menomo frammento, perchè sarebbe una mutilazione. Quando si tratta di opere di questa specie, poco importano le opinioni. Non si applaudirono unanimemente Shakespeare e Racine, e Wagner fu fischiato: le opere che durano non appartengono ad un'epoca; sono necessari molti anni e molti cervelli per riconoscere ciò che un'opera racchiude d'immortale.

In tutta questa vasta opera di prosa e di poesia Meredith s'è rivelato un realista: ma un realista che usa la metafora e quindi non da temere grandemente. Egli lo è come tutti i grandi artisti, non secondo i modelli moderni, ma secondo la maniera dei grandi poeti. Il suo, dice Richard Le Gallienne, è un immaginativo realismo e noi dobbiamo riconoscere che è il solo realismo possibile in arte. Un idealismo, accettato e seguito dai romanzieri e drammaturgi inglesi, contro la materialistica interpretazione della vita umana! In conclusione, Meredith è un uomo che ha toccato i più difficili problemi morali della moderna società, facendo uso del *comico* senza la frusta della satira e l'amara lacrima dell'*humour:* che ha ricercato nel cuore ed ha trovato suoni e sensazioni finora ignoti: che lungi dal trattare il banale tema dell'amore storico o moderno affettando conoscenza di *codici antichi* o padronanza di volgari situazioni drammatiche e viete arti da istrione psicologico, ha messo le mani nei più alti e vitali interessi umani servendosi dell'amore per quadro: che con sublime linguaggio e profondo pensiero ha versato in tutti un'onda di filosofia rigeneratrice, elevando il buono, distruggendo il convenzionale, correggendo i difettosi, sorridendo sempre come un vero superuomo, nato pel gran controllo dell'ora presente. Dotato di una fibra robustissima e di un'arte squisita, ha potuto levare un duplice monumento al suo genio nella prosa e nella poesia, in mezzo agli inglesi non facili ammiratori, nè caldi entusiasti, in un'epoca in cui la decadenza ha suonato a raccolta tutte le campane delle sue lussurie, dei suoi misticismi, dei suoi languori, delle sue contraffazioni e delle sue mille pazzie. E lungi dal cadere vittima della influenza di vicini parenti egli ha ripreso con coraggio la tradizione di Samuel Richardson ed è tornato gloriosamente a guardare entro quel cuore umano che è il centro di tutte le sofferenze, di tutti i piaceri, di tutti gli errori e di tutti i delitti, con occhio solare.

Là è tutto il dramma della vita!

Quanta povera gente oggi, senza aver letto questo colosso, crede fermamente alla propria fama! Sono come ciechi che chiamassero luce la loro tenebra. Ma quella onorevole minoranza di iniziati che fu sempre intorno all'intellettuale e nobile condottiero, sa essa sola quanta distanza lo separa da certi gloriosi attuali d'Europa. La sua opera è un tempio e sul frontone di esso è inciso a lettere d'oro il motto: *Qui dentro ciascuno allo splendore di una luce terribile vedrà il vampiro che è in sè stesso.* Pellegrini umani entrate! Qui s'adora il peccato dell'amore vero, il peccato di volere un mondo modello, il gran peccato di negare sè stessi. Venite a bere l'acqua della fonte chiara che canta dentro questo tempio e che bevuta risana e ridona la salute come l'acqua della miracolosa piscina biblica. Venite a rinfrancare qui il vostro spirito; venite a ridare qui alla vostra fisonomia i tratti del nobile e del sincero; venite qui per risentire la voce fatidica della verità e per dimenticare i coloristi, i simbolisti, i vocabolaristi, i secentisti del secolo XX, i genî falsi che han dato il cervello al vento e l'anima al diavolo dimenticando l'uomo.

Venite a questo Tempio del venerabile vecchio Georges Meredith, tra il verde dei boschi delle terre inglesi ed il forte azzurro del cielo del Nord!

ULISSE ORTENSI.

VENEZIA — IL PALAZZO DUCALE E LA PIAZZETTA DALLA LAGUNA.

VENEZIA E IL CAMPANILE DI S. MARCO.

VENEZIA, è la città più singolare e fu, dopo Roma, lo Stato più notevole d'Italia, non solamente per la lunga e illustre sua storia e per la influenza da essa esercitata su tutti gli Stati bagnati dal Mediterraneo nel medio evo e nei primi secoli dell' età moderna; ma perchè Venezia ebbe civiltà affatto peculiare, uscita dalle sue tradizioni e condizioni naturali. Nel medio evo la sua storia forma eccezione: non ebbe dominatori, nè barbari, nè bizantini, e rimase fuori dell'orbita del Papato e dell' Impero. Mentre altre città adriatiche, come Ravenna e Bari, subivano magistrati greci, esarchi o catapani, essa nominava da sè i suoi dogi; essa rimase estranea alle vicende dei predominii dei vescovi, dei conti, dei feudatari, delle fazioni guelfa e ghibellina, delle castella, dei podestà, dei condottieri, dei signori — vicende generali nelle altre città italiane anche marittime.

L'ANGELO DI CORONAMENTO DEL CAMPANILE DI S. MARCO. (Fot. Naya).

Quando Pipino II re dei Franchi, dominando in Italia, tentò di togliere ai Veneti la libertà, il popolo tuffò nel canale Orfano gl'invasori e trasportò la sede della sua repubblica a Rialto, onde dall'anno 810 incomincia la vera fondazione dell'attuale Venezia a metropoli. Fu in quel secolo che si posero le prime basi alle chiese di S. Zaccaria e di S. Marco ed al palazzo ducale, ricostrutto poi parecchie volte; nell' 826 un prete Gregorio da Venezia va a fabbricare un organo ad Aquisgrana, la città imperiale di Carlo Magno; nell' 840 compare la moneta di Venezia; nell'868 Venezia dava all'imperatore bizantino Basilio un concerto di campane, e voglionsi degli ultimi anni di quel secolo le prime fondamenta del campanile ora caduto,

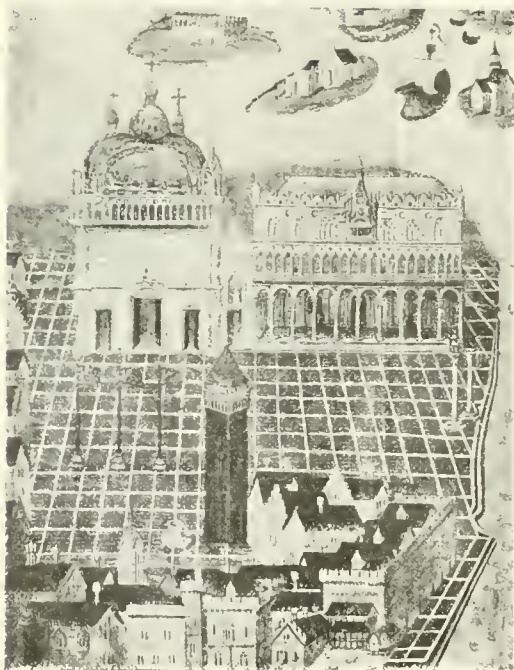
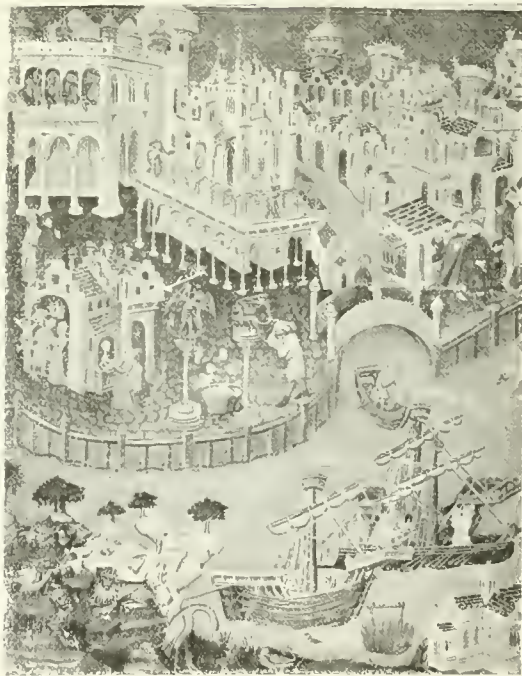
VENEZIA — IL CAMPANILE DI S. MARCO.

(Fot. Filippi).

incominciate sotto il governo di quel suo doge Pietro Tribuno, che il Dandolo chiama benigno, pacifico, conciliante, e il quale nell'anno 900, quando tutta l'Europa cristiana era sotto la doppia supremazia ecclesiastica e imperiale, decretava che il monastero di Altino restasse « libero da ogni servitù e giogo dei pontefici ».

Venezia, come scrisse il Gfrörer, fu il ponte fra l'Occidente e l'Oriente, e questa influenza orientale si nota nella sua architettura, nei marmi, nei colori, negli stili dei suoi edifici pubblici e privati, nella precocità dei gentili costumi, e in quel medesimo spirito di tolleranza e di costante indipendenza dello Stato dalla Chiesa, che non fu una delle sue minori singolarità: poichè già prima delle crociate commerciavano i Veneziani coi Saraceni nei porti della Siria e dell'Africa; e mentre i crociati movevano verso l'Oriente colle armi, i Veneziani vi andavano colle mercanzie, nè mai commisero depredazioni o massacri, serbando onorate e desiderate relazioni con mercanti e pellegrini, con greci, con infedeli, con soldani di Levante, come coi re cristiani e feudali del continente europeo.

FACCIATA DELLA BASILICA COL CAMPANILE DI S. MARCO.
MINIATURA D'UN CODICE DELLA MARCIANA (SEC. XIV). [1]

Se Venezia non creò l'arte nè la letteratura, se

LA PIAZZA DI S. MARCO IN VENEZIA. DA UNA MINIATURA DEL SEC. XV.

LA PIAZZETTA DI S. MARCO IN VENEZIA.
FRAMMENTO DELLA MINIATURA DEL CODICE D'OXFORD (SECOLO XV).

[1] Dalla *Basilica di S. Marco in Venezia*, F. Ongania editore.

non ebbe, al pari di Firenze, un Dante, un Boccaccio, un Petrarca, nè Giotto, nè Giovanni Villani, fu ricca, attrasse artisti di fuori a decorarla e precedette, in questa feconda esigenza di decoro e di buon gusto, tutte le altre città d'Italia. E, giunta all'apogeo della prosperità, divenne città cosmopolita, dove Cosimo il Vecchio, cacciato in bando, recavasi ad aprire in securo asilo le sue sale ai profughi e ai mercanti concittadini; dove firmavasi la tregua, come in Stato neutrale, tra le città lombarde e il Barbarossa, e dove traevano da ogni parte operai e pellegrini e dotti e artisti.

Quando le interne discordie, per la stanchezza delle fazioni, adducevano le città libere di terraferma nelle braccia infide di un signore, molte ebbero caro e preferito il « libero e naturale » dominio di S. Marco; tantochè, quasi senza guerre Venezia dal 1337 al 1426 in novant'anni estendeva i suoi dominii di terraferma insino all'Adda. Fin dove arrivassero i suoi commerci, e penetrassero i suoi abili mercatanti, pacifici pionieri delle meno avvedute e meno civili espansioni moderne, bastano a dirlo i nomi di Marco Polo, di Marin Sanuto, di Nicolò de Conti, di Zeno e Contarini, che furono in Armenia, in Russia, nella Siberia, traversarono l'Arabia, la Persia, dimorarono nell'India e nella Cina. Venezia era già nota a Calcutta pei suoi zecchini, prima che vi capitasse Vasco de Gama.

IL CAMPANILE DI S. MARCO DIVERSAMENTE INTAGLIATO NEGLI ESEMPLARI DELLA "PIANTA DI VENEZIA" DI ANTONIO DE BARBARI. (¹)

(¹) Dalla *Basilica di S. Marco in Venezia*, F. Ongania editore.

Nell'età moderna, — sebbene tramontasse mercantilmente, per la scoperta dell'America e le nuove vie marittime, entro a cui si lanciarono, meglio situate, le nuove nazioni dell'Atlantico, — Venezia rimase per due secoli, mentre infierivano le guerre di religione in Europa, l'unico asilo alla combattuta libertà di pensiero, e rimase fino alla caduta della millennaria repubblica, la città più attraente nostri; poichè, non turbata e agitata dalla vertigine degli affari materiali, e perciò meglio attratti dagl' incanti tranquilli della sua storica grandezza, della sua meravigliosa conformazione e della dolce cortesia delle sue donne e del suo popolo, scendono a lei da ogni parte d'Europa visitatori intellettuali e sentimentali, onde inconsapevolmente quasi essa divenne, in questi ultimi tempi, la metropoli dell' arte cosmopolita. Nessun' altra città parve, per la sua situazione e le sue attrattive, più desiderabile e quasi natural sede alle periodiche Esposizioni Internazionali d'Arte. Dopo Roma, essa è la città più descritta e ricordata in tutte le letterature; ma anche più di Roma, essa può dirsi oggi la città più dipinta dagli artisti di tutte le nazioni.

FRAMMENTO DELLA VEDUTA DI VENEZIA NELLA "SANCTORUM PEREGRINATIONUM" DEL BREYDEMBACH, 1ª EDIZIONE.

e la più visitata dai forestieri d'ogni nazione. Nel moto accelerato del secolo XIX Venezia non riacquistò l'antica importanza mercantile: la sua fortuna di città marinara e di grande scalo pei commerci coll'Europa centrale, rimane un glorioso ricordo di fronte a Genova, la rivale antica, ed oggi sua avventurata sorella, e in paragone al recentissimo incremento di Trieste, che le sorse di faccia. Ma le merci e i banchieri sembrano aver migrato dall'antica regina dell'Adriatico, a novo e più seducente destino sembrano averla serbata i tempi

Si comprende perciò la universale commozione destata dalla rovina del campanile di San Marco. L'alto e storico campanile era come il simbolo

della sua vetusta e venerata individualità. Inoltre, la sua immagine si associava, nelle reminiscenze dei visitatori, a quanto di più solennemente bello presenta la città delle lagune. Come osservava Ippolito Taine (*Voyage en Italie*), S. Marco, il campanile, la piazza, il palazzo ducale superano ogni potenza di descrittore. Anche ad aver visto delle stampe, che cosa sono mai delle stampe senza colore? Cediamo la parola al grande artista.

« Vi sono troppe forme, una troppo vasta agglomerazione di capolavori, una troppo grande prodigalità di fantasie architettoniche; non si può che cavarne qualche idea generale arida, come chi presentasse un ramo per dare l'immagine di un albero fiorito. Ciò che domina è la fantasia lussuriosa e multipla, il miscuglio che forma insieme, la diversità o il contrasto che si armonizzano. Si immaginino otto o dieci gioielli sospesi al collo o al braccio di una donna, o che sian messi d'accordo per la loro magnificenza o per la bellezza di quella.

IL PIEDE DEL CAMPANILE DI S. MARCO CON L'OSPITALE ORSEOLO — FRAMMENTO DEL QUADRO DI G. BELLINI " LA PROCESSIONE DEL DOGE ".

L'ammirevole piazza, limitata da portici e da palazzi, allunga sul cielo azzurro la sua foresta di colonne, i suoi capitelli corintii, le sue statue, la nobile e varia esuberanza delle sue forme classiche. All'estremità, mezza gotica e mezza bizantina, si eleva la basilica sotto le sue cupole panciute o i suoi campanili acuti, con le sue arcate cosparse di figure, i suoi portici sorretti da colonnine, le sue vôlte tempestate di musaici, i suoi pavimenti incrostati di marmi colorati, le sue guglie scintillanti d'oro: strano e misterioso tempio, sorta di moschea cristiana, ove i raggi del sole vacillano nell'ombra rossastra, come le ali d'un genio in un sotterraneo di porpora e di metallo. Tutto ciò è portentoso.

A venti passi, nudo e diritto come un'antenna di nave, *il gigantesco campanile porta fino in cielo e annuncia da lontano ai naviganti l'antica regalità di Venezia.*

Ai suoi piedi la delicata *loggetta* del Sansovino sembra un fiore, tanto le statue, i bassorilievi, i bronzi, i marmi, tutto il lusso e l'invenzione d'un'arte elegante e immortale fanno a gara nel rivestirla.

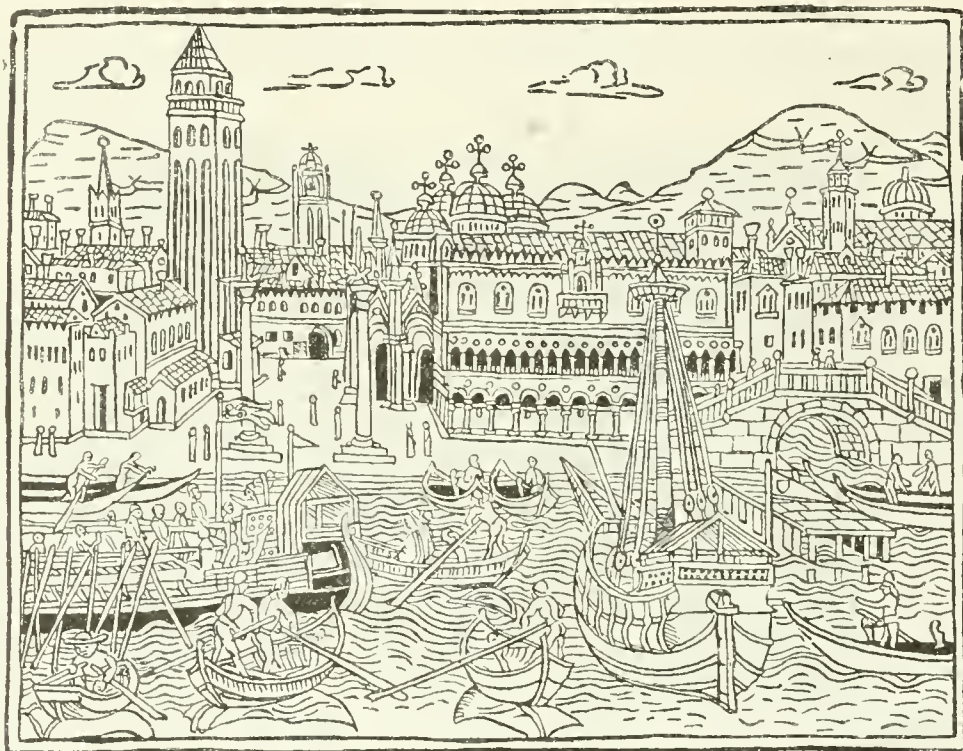
Qua e là venti ruderi illustri fanno in piena aria un museo o un memoriale: delle colonne quadrangolari portate da San Giovanni d'Acri, una quadriga di bronzei cavalli tolti a Costantinopoli, delle pile di bronzo alle quali si attaccavano gli stendardi lionati della città, dei massi di granito che portavano al sommo il coccodrillo e l'alato leone simbolo della Repubblica; e innanzi a tutto ciò un largo marciapiede di marmo e degli scalini ove si ormeggia la bruna flottiglia delle gondole.

Gli occhi vanno al mare, e allora non si vuol più guardare altra cosa; lo si era già visto nei quadri del Canaletto, ma come attraverso un velo. La luce dipinta non è la luce vera. Intorno a queste mirabili architetture, l'acqua tranquilla come quella d'un lago forma un orizzonte fantasmagorico coi suoi toni verdastri e azzurrini, col suo cristallo glauco e semovente.

Le mille svelte imbarcazioni brillano sotto la brezza, le loro carene scintillano. Verso l'est si scorge la calle degli Schiavoni erta di alberi di navi, di cupole di chiese, di giardinetti verdeggianti.

Tutto ciò esce dall'onde; da ogni parte si vede il mare immettersi nei canali, scivolare lungo le rive, scorrere tra le case, cingere le chiese. Il mare luminoso, carezzevole, penetra e cinge Venezia, come un'aureola di gloria....

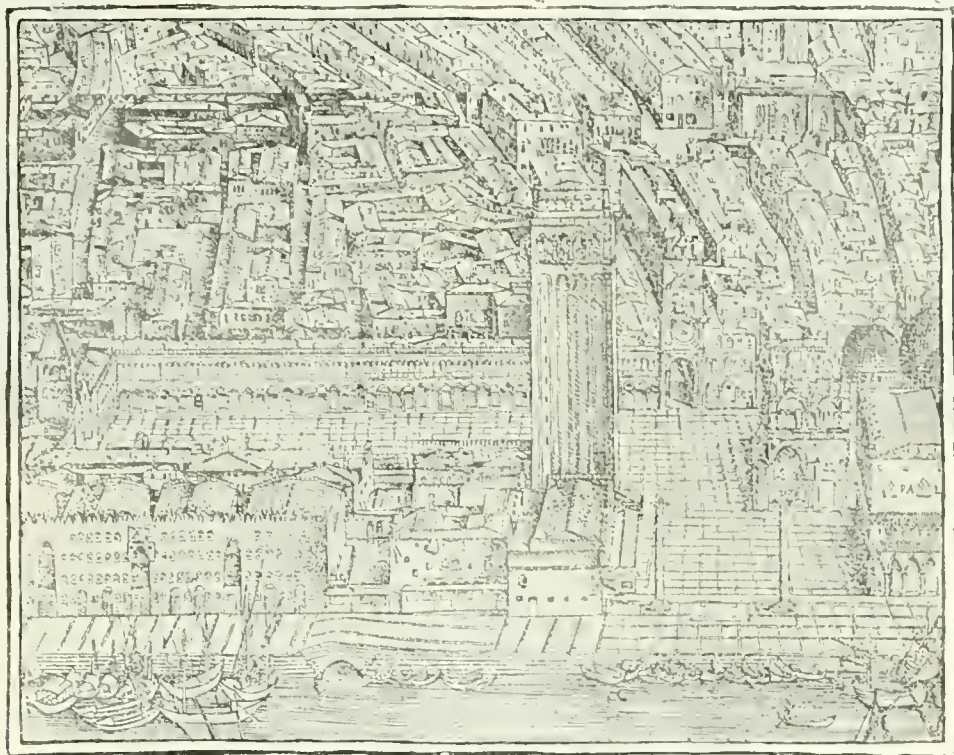
Scusate, se andammo oltre; la citazione ci ha preso la mano: ma è dessa medesima un incanto e un documento dell'arte.

Quel campanile ritto come un'antenna, che annunciava da lontano ai naviganti l'antica regalità di Venezia, non era dunque un campanile qualsiasi, ma come il vivo superstite testimonio di un lungo e indimenticabile passato.

MOLO, CAMPANILE, PIAZZA DI S. MARCO LCC.
DALLA " PEREGRINATIO JEROSOLOMITANA „ DEL BREYDEMBACH, ED. DI MAGONZA 1486. (1)

Anche relegando tra le reminiscenze leggendarie le prime date anteriori al Mille, egli è certo che, emersa libera dalle sue lagune, ignota alla giurisdizione romana e alla feudale, Venezia, come fu prima nell'esempio del libero reggimento, così fra le precoci nostre città marinare fu prima ad erigere, con orientale splendidezza, cattedrale, palazzo ducale e il campanile, uno dei maggiori fra i sei principali che vanti l'Italia. E ritennero i Veneziani che

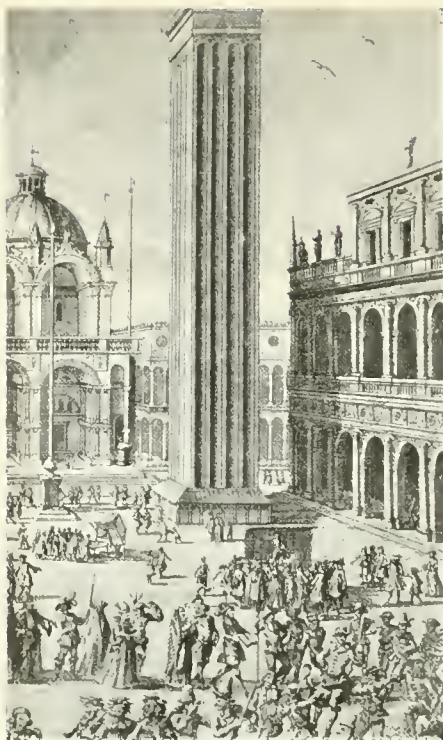
(1) Dalla *Basilica di S. Marco in Venezia*. F. Ongania editore.

dalla propria torre di San Marco prendessero stimolo ed esempio Bologna, Pisa, Modena, Cremona, Firenze per l'erezione dei loro campanili, sorti nei secoli XII e XIII, che anzi per quello di Firenze bisogna venire sino al 1334. Ignoti, come per gli altri vetusti edifizi del medio evo, rimasero i primi architetti del campanile veneziano; a noi giunsero solo lui costrutte, in cima della quale collocava l'angelo dorato, festosamente inaugurato, come scrisse Marin Sanudo ne' suoi Diarii, « con trombe e piferi a hore 20 e fu batudo vin e late zuso in segno d'alegreza ». L'angelo venne poi rinnovato nel 1822 per opera del prof. Luigi Zandomeneghi.

Ma il vecchio campanile subì, nella sua millen-

FRAMMENTO DELLA PIANTA PROSPETTICA DI VENEZIA DI ANTONIO DE BARBARI, 1500. (¹)

i nomi di Nicolò Barattieri, che vi lavorò intorno al 1180, di un Montagnana, verso il 1329 e di mastro Buono, che nel 1510 ebbe l'incarico di ricostruire la cella, rovinata dal fulmine un venti anni innanzi.

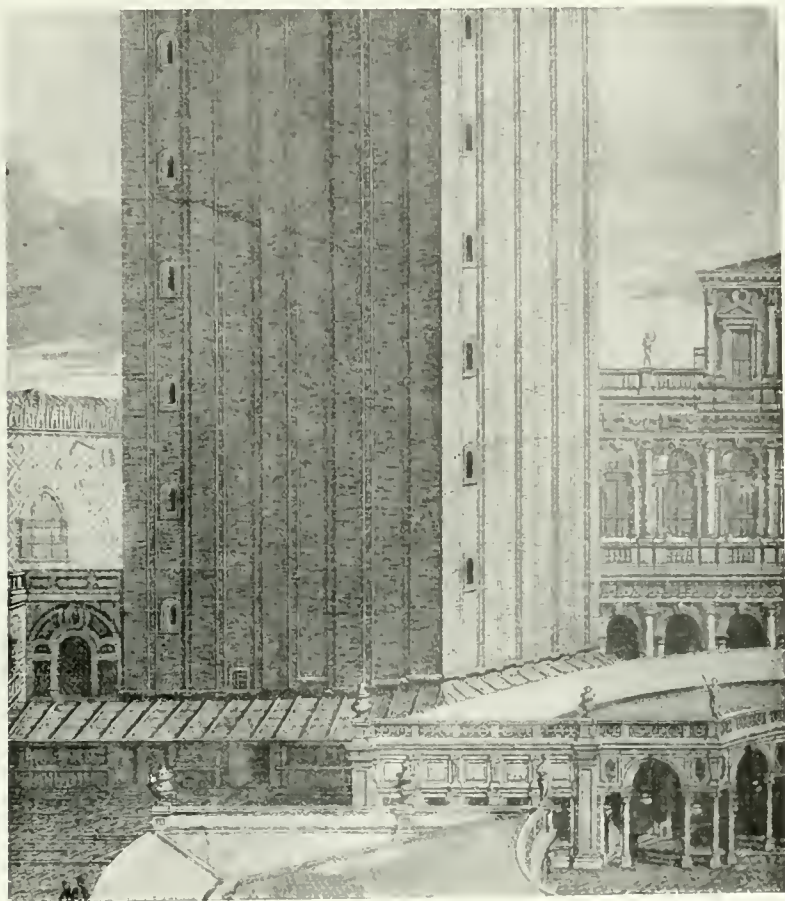
Questa cella era quella che ancora si vedeva ai nostri giorni. Il Buono durò sei anni intorno al prediletto lavoro, conformandolo con semplicità e grandiosità di stile e dandovi armonica proporzione fra la canna preesistente e la cella e la punta, da naria esistenza, molte traversie; più volte arso o fesso dal fulmine e scosso da terremoti, ebbe ad adattarsi a diversi ristauri. Già nella *Descrizione di Venezia* di Francesco Sansovino, dedicata alla Serenissima signora Bianca Cappello De Medici, Gran Duchessa di Toscana (ediz. di Venezia, 1581), si fa cenno di queste peripezie della storica torre: ci piace anzi di riprodurre nella sua integrità questa pagina dell'autore cinquecentista « Toscano per natura, e Veneto per elettione », com'egli si dichiara nella dedica.

(¹) Dalla *Basilica di S. Marco in Venezia*. F. Ongania editore.

IL CAMPANILE DI S. MARCO, DA STAMPE DEL SEC. XVI.

LA BASILICA E LA PIAZZA DI S. MARCO, TRATTA DA UNA MAPPA DEL 1534 DI NICOLÒ DEL CORTIVO. (ARCHIVIO DI STATO IN VENEZIA). (1)

(1) Dalla *Basilica di S. Marco in Venezia*, F. Ongania editore.

CAMPANILE DI S. MARCO

« Per fianco verso il Canale, è la notabil fabrica del Campanile, percioche oltra all'altezza è fondato maravigliosamente sotterra, e tirato di sopra con di Michele Steno per le feste del popolo fatte in tempo di notte co i fuochi. Et l' anno 1417. percosso da una saetta celeste, su la cima ch'era di legno, abbruciò fino sul vivo del sasso, onde fu poi rifatto di pietra nella forma che si vede al

PIEDE DEL CAMPANILE DI S. MARCO CON LE BARACCHE CHE L'ATTORNIAVANO — DA UNA STAMPA DEL BARATTI (ANNO 1777).

muraglia, e con architettura stabile e soda. Le sue fondamenta furono gettate nel tempo di Pietro Tribuno Doge 16. l'anno 888. L'anno poi 1148. si cominciò a tirar la muraglia di sopra sotto il Doge Domenico Moresino. E fu ordinato che fosse comune al Palazzo, e alla Chiesa, servendo nell' occorrenze all'uno e all'altro luogo. L'anno 1329. fu rinovato per opera di uno Architetto chiamato il Montagnana. Et l'anno 1400. arse nella creatione presente, e dorato nobilmente fino allo estremo della sua punta. Con tutto ciò l'anno 1490. s'abbruciò per un'altra saetta che messe anco fuoco nel campanile de Frari. Finita la fabrica avvenne un miracolo non punto volgare. Percioche cadendo un operaio dalla sua cima, raccommandatosi di cuore a San Marco, s'appiccò con le mani in cadendo a una trave che sporgeva in fuori quasi a mezzo campanile, e sostenendosi fortemente, restò sospeso

in aria, onde aiutandosi con funi, si calò in terra senz'alcun male. Gira da pie per ogni verso 162. piedi. è alto fino al primo suolo 164. piedi. e di quindi all'Angelo 152. Il quale Angelo posto in cima l'anno 1517. è alto 16. piedi fatto di legno e coperto tutto di rame dorato in atto di dar la benedittione. Il qual posto sopra un perno di ferro, si volge attorno secondo che soffiano i venti, non altramente che si faceva la statua posta sopra scale che vanno all'altro muro di dentro sono di larghezza di 6. piedi, le quali montano senza scalini, e ad ogni ramo di scala dove si volta, si trova un patto con la finestra che dà lume. Scuopre con l'altezza sua non pur le lagune e la terra ferma, ma quando è buon tempo e sereno, i naviganti che si partono d' Istria lo veggono per lo spazio di cento miglia lontano. Ha la custodia di questa machina, un cittadino ben nato, postovi dal Do-

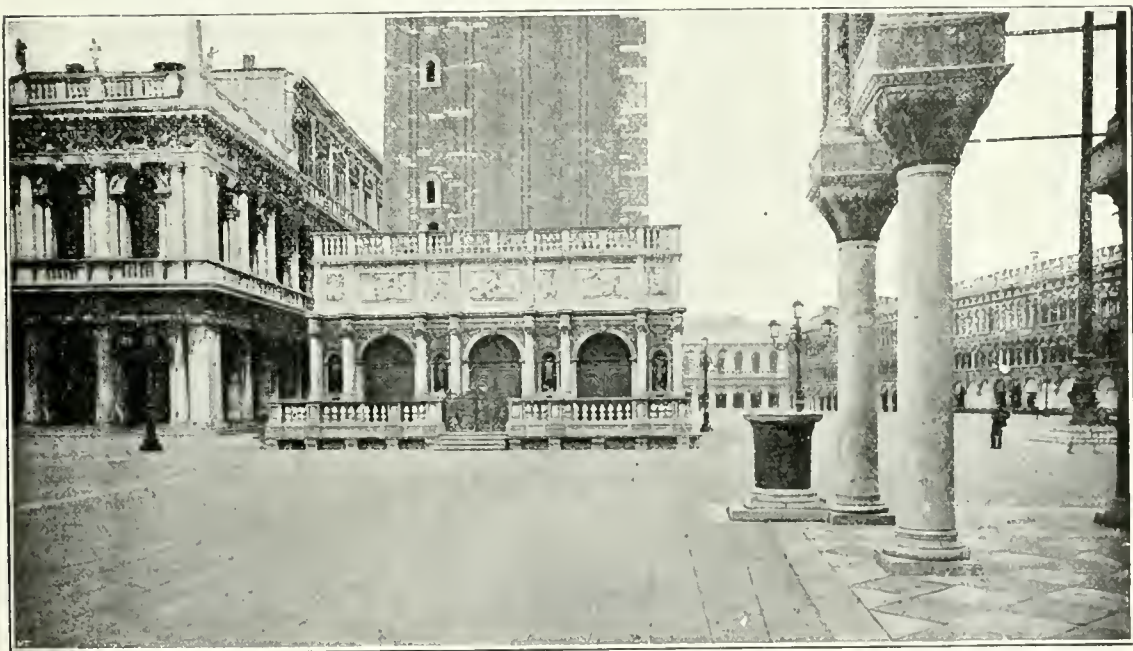
IL MOLO E LA PIAZZETTA, COL CAMPANILE DI S. MARCO — QUADRO DI I. RICHTER (SEC. XVIII).

un'altiss. torre d'Athene, il qual girando mostrava la qualità dei venti, come ricorda Vitruvio. Dal piano delle campane fino al soffitto dove elle stanno appese, la fabrica è fatta in volto con grosse e alte colonne di marmo. Di sopra corre un poggiuolo di fuori di colonne di bronzo, alto quanto uno huomo, per lo quale si camina comodamente attorno a tutte le faccie. Nei quadroni, dal poggiuolo in su, dove il campanile comincia a piegarsi in piramide, sono scolpiti Leoni di marmo di notabil grandezza. Di dentro ha le muraglie doppie, e quella di fuori è grossa 5. piedi. e i volti delle minio con salario di 150. ducati l'anno, il quale vi tiene huomini pagati, che suonano per legge 1413. alle hore ordinate e commesse loro, e non altramente ».

L'altezza era di piedi veneti 158 dal basamento alla cella, più 26 piedi per questa, altri 27 1|2 dell'attico, 63 1|4 della piramide e 9 1|4 dell'angelo; in totale 284 piedi ossiano metri 98,6. La larghezza, di metri 12,8.

Ma se il campanile aveva un valore per la sua vetustà e come indice e simbolo di una grande storia, una vera perdita per l'arte è la *Loggetta*,

LA ESTRAZIONE DEL LOTTO, NELLA LOGGETTA DEL SANSOVINO (PRIMAVERA DEL 1902).

(Fot. Filippi, Venezia).

LA PIAZZA DI S. MARCO, VISTA DALLA PARTE DEL PALAZZO DUCALE, CON LA PIETRA DEL BANDO.

(Clichè della *Guida di Venezia* di L. Benapiani (N. Brianzi), con gentile permesso dell' autore).

APOLLO — STATUA DEL SANSOVINO.
(Fot. Filippi).

che le sorgeva a' piedi, nel lato che guardava il Palazzo Ducale, ricca di otto colonne con quattro statue del Sansovino, bassorilievi squisiti e cancelli di bronzo ammirabili, il tutto rimasto frantumato e schiacciato sotto l'enorme mole caduta. Il citato autore, nella sua descrizione di Venezia, così narra e descrive l'origine e la costruzione di questo piccolo edifizio, ch'era un gioiello di eleganza e di magnificenza:

MINERVA — STATUA DEL SANSOVINO.
(Fot. Filippi).

LOGGETTA

« A pie del campanile di rimpetto alla porta di Palazzo è situata la loggetta antica per instituto, e rovinata del 1489. per la furia d'una saetta, la quale percotendo la cima del campanile mandò tanta materia a terra, che distrusse quasi ogni cosa. Rifatta adunque con l'architettura del Sansovino bene ordinata e intesa di lavoro Corinthio, ha nella faccia sua ornamenti di molto artificio con significati esquisiti. Percioche nelle nicchie che sono a punto quattro, vi sono quattro statue di bronzo, di mano del detto Sansovino. L'una figurata per Pallade, l'altra per Apollo, la terza per Mercurio, e la quarta per la Pace. Diceva l'auttore di esse statue, quando rendeva ragione della fattura e del ritrovato loro, che la città di Venetia, ha di gran lunga avanzato tutte le altre Rep. con la diuturnità del tempo, col mezzo del suo maraviglioso governo, e essendo nel suo primo stato. Questo mantenimento (diceva egli) non può dirsi che sia proceduto da altro effetto, che da una somma sapienza dei suoi Senatori, conciosia che havendole dato buon fondamento con la religione e con la giustitia, è durata e durerà lungamente. Havendo adunque gli antichi figurata Pallade per la sapientia, ho voluto (diceva egli) che quella figura sia Pallade armata, e in atto pronto e vivente, perche la sapientia di questi Padri, nelle cose di stato è singolare e senza pari alcuno. Et favellando poi della statua del Mercurio soggiugneva. Et perche tutte le cose prudentemente pensate e disposte, hanno bisogno d'essere espresse con eloquenza, percioche le cose dette con facondia, hanno molto piu forza ne gli animi di coloro che lascoltano, che quelle che si espongono senza eloquenza, e in questa Rep. la eloquenza ha sempre havuto gran luogo, e gli huomini eloquenti vi sono stati in numero grande e in sommo grado di riputatione: ho voluto figurar Mercurio, come significativo delle lettere e della eloquenza. Quest'altro ch' è Apollo, esprime, che si come Apollo significa il Sole, e il Sole è veramente un solo e non piu, e però si chiama Sole, cosi questa Rep. per constitutioni di leggi, per unione, e per incorrotta libertà è una sola nel mondo senza piu, regolata con giustitia e con sapientia. Oltre a ciò si sa per ognuno, che quella natione si diletta per ordi-

MADONNA — STATUA DEL SANSOVINO.
(Fot. Filippi).

CANCELLO DELLA LOGGETTA DEL SANSOVINO — BRONZO DI ANTONIO GAJ.
(Fot. Filippi).

nario della musica, e però Apollo è figurato per la musica. Ma perche dall' unione dei Magistrati che sono congiunti insieme con temperamento indicibile, esce innsitata harmonia, la qual perpetua questo ammirando governo, però fu fabricato l'Apollo. L'ultima statua è la Pace. quella pace tanto amata da questa Rep. per la quale è cresciuta à tanta grandezza, e la quale la constituisce Metropoli di tutta Italia, per negotij da terra e da mare. quella pace dico ch' il Signor diede al Protettor di Venetia, San Marco, dicendoli, *Pax tibi Marce Evangelista meus*. La quale, dalla religione, dalla giustitia, et dall' osservanza delle leggi, proviene in quella maniera che esce il concento da una ben concorde harmonia cosi diceva egli.

LA PACE — STATUA DEL SANSOVINO.
(Fot. Filippi).

« Nei tre quadri di basso rilievo posti di sopra alle predette quattro figure si contiene il dominio e la Signoria di terra ferma e di mare. Conciosia

MERCURIO — STATUA DEL SANSOVINO.
(Fot. Filippi).

LA PIAZZA DI S. MARCO VERSO LA BASILICA (PRIMAVERA DEL 1902).

(Fot. Filippi).

PIAZZA DI S. MARCO VERSO LA BASILICA (15 LUGLIO 1902).

(Fot. Filippi).

LE ROVINE DEL CAMPANILE E DELLA LOGGETTA DEL SANSOVINO (15 Luglio 1902).

(Fot. Filippi).

LE ROVINE DEL CAMPANILE, VISTE DALL'ANGOLO NORD-OVEST DELLA PIAZZA.
(Fotografia del Sig. Aldo Jesurum, gentilmente comunicata dal Sig. C. Savorgnan di Brazzà).

che nel quadro di mezzo siede una Venetia in forma di Giustitia, sotto alla quale sono distesi i fiumi che versano acqua, e questi rappresentano le città di terra. Nell'altro quadro dalla parte di mare è scolpita Venere significativa del Regno di Cipro, come quella che fu Dea e Regina di quel Regno. Dall'altro lato è un Giove che fu Re di Candia, la cui sepoltura, come afferma Lattantio Firmiano, stette lungamente in quel l'Isola, e appresso vi è il Laberinto, dove habitava il Minotauro. e accioche si conosca che la figura sia Giove, vi è una aquila in aria che gli porge la verga reale, e tutte queste cose sono espressive dell' Isola di Candia. In faccia della porta maestra cioè nella loggia, è collocata una nicchia sopra il seggio de i Procuratori, nella quale è una imagine di Nostra Donna con San Giovanni Battista bambino di tutto tondo, tenuta in molto pregio da gli intendenti, e fu di mano d'esso Sansovino. Serviva la predetta Loggia ne gli anni andati per ridotto de nobili, i quali ne tempi cosi di verno come di state, vi passavano il tempo in ragionamenti. Ma cessato quel l'uso, sta serrata per la maggior parte, fuori che ne giorni che si fa gran Consiglio. Percioche allora i Procuratori (toccando la volta a vicenda ad ogni Procuratia) vi stanno alla guardia, sino che i nobili escono di Consiglio, per ordine dell'anno 1569. nel qual segui quello horribile incendio dell'Arsenale ».

STATO DELLA ROTTURA VERSO LA PIAZZETTA NELLA TESTATA DELLA LIBRERIA DEL SANSOVINO.
(Telefotografia del Sig. Arch. Guido Sullam, gentilmente comunicata Sig. A. Maggioni).

Jacopo Sansovino, l'architetto o protomastro della Repubblica a cui si deve la *Loggetta*, entrò in carica il 7 aprile del 1529 e vi durò sino alla morte.

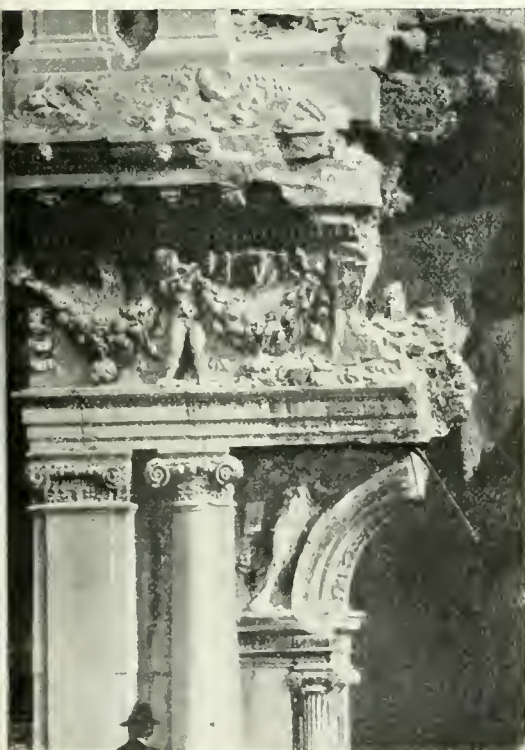
Il protomastro aveva obbligo di sopraintendere alla chiesa ducale di S. Marco, al campanile, alla piazza, alle fabbriche pubbliche adiacenti, toltone il Palazzo Ducale, ed a tutte quelle badie, ospedali ed ospizii che erano di giurisdizione diretta della Repubblica.

All'uomo scelto per ciò erano dunque affidate

LE ROVINE DEL CAMPANILE VISTE DALL'ANGOLO NORD-EST.
(Fotografia del Sig. Aldo Jesurum, gentilmente comunicata dal Sig. C. Savorgnan di Brazzà).

tutte le opere importanti della città e per conseguenza lo stile di lui doveva di necessità servir di norma anche a quello delle costruzioni private.

Nessuno — dice il Selvatico — nessuno meglio del Sansovino poteva a quei giorni improntare su gli edifici quelle mutazioni che i tempi domandavano, senza però imbrigliare colla idolatria verso gli antichi ogni slancio del genio.

Educato in Firenze dai puri insegnamenti dell'affettuoso suo maestro Andrea Contucci, circondato dalle opere castigate di Mino da Fiesole e del Rovezzano, legato d'amicizia ad Andrea del Sarto, a-

PARTICOLARI DECORATIVI DELLA TESTATA ROVINATA DELLA LIBRERIA DEL SANSOVINO.
(Telefotografia del Sig. Arch. Guido Sullam, gentilmente comunicata dal Sig. A. Maggioni).

veva nell'Atene italiana imparata l'arte come dovettero impararla tutti coloro che a vera altezza di concetti intendono l'animo.

Scultore eccellente prima di essere architetto, allorchè studiò questa sovrana delle arti, si trovò più artista di quello che non credesse.

Vide colla mente gli edifici prima di affidarli alla carta, ripensò l'ornamento con quelle perfezioni dello scalpello che la sua mano sapeva eseguire: fu l'aver circondata la cupola, già fessa in più parti nel centro della crociera, con un gran cerchio di ferro di molti pezzi dentati e bene stretti con biette e pezzi dello stesso metallo. « Tanto fu contento il senato di così ben riuscito lavoro che nel 1530 accrebbe all'architetto l'annuo stipendio di ducati quaranta e nel novembre dell'anno stesso d'altri sessanta, così che egli aveva annualmente il soldo di ducati cento ottanta.

SQUARCIO FATTO DALLA CADUTA DEL CAMPANILE NELLA TESTATA DELLA LIBRERIA DEL SANSOVINO.
(Telefotografia presa dalle Procuratie vecchie (II piano) alle ore 17 del giorno 14 Luglio 1902, dal Sig. Arch. Guido Sullam, gentilmente comunicata dal Sig. A. Maggioni).

sentì in una parola l'unità nella varietà, senza cui vera architettura non sarà mai. Ricco delle gentili tradizioni del quattrocento, impròntò in molte delle sue opere una facilità, una dolcezza, una grazia, un non so che di vivo e di forte, di leggiadro, che è solo possibile ai grandi ingegni.

* * *

Il primo lavoro cui pose mano in Venezia fu quel ristauro medesimo della cupola che aveva consigliato molti anni prima.

Ciò che vi ha di più ingegnoso in quel restauro

Dopo quel restauro, nel 1532 il Sansovino continuò la Scuola della Misericordia, incominciata nel 1508 dal Leopardo. Intanto che questa fabbrica si murava, Andrea Gritti gli commetteva l'erezione della chiesa detta di S. Francesco della Vigna. La facciata è del Palladio, ma l'interno fu disegnato tutto dal Sansovino. Seguì la Zecca, in cui l'artista, dice il Selva, si prefisse di imprimere la magnificenza di chi l'aveva comandata, l'oggetto a cui si destinava e la solidità voluta dall'oggetto stesso.

Dopo la Zecca vennero le *Fabbriche Nuove*, alzate per offrire magazzini e locali opportuni ai diffe-

renti Mercati di Rialto; dopo, la *Loggetta*, sotto il Campanile, che ora si deplora distrutto, piccolo edificio in cui spiccava la maggiore delle magnificenze, in cui il bronzo ed il marmo s'alternavano con profusa sontuosità.

L'opera tutta era costrutta di pregiati marmi greci, di Carrara e veronesi. I due cancelli di bronzo sull' ingresso del terrazzino vennero aggiunti più tardi; erano opera più moderna del Gaj, che li eseguiva nel 1750.

ranti. Nullameno, se la si fosse lasciata riposare tranquilla, senza scuoterla col suono delle sue cinque campane e con le percosse aeree degli spari del cannone, forse, avrebbe potuto durare ancora molti anni. Sembra, invece, omai assodato che, oltre a quegli urti continui, la si sia andata tormentando coi più inopportuni restauri e cincischi.

Sino da non è l'anno, la fabbriceria di San Marco, col consentimento dell'Ufficio regionale, dopo aver vagheggiato il progetto, poi abbandonato, di istituire nel campanile un ascensore, che avrebbe dovuto avere la dinamo nei sotterranei, si accinse a de' ripulimenti, con lo scrostare l' intonaco sovrammesso alla camicia esteriore resa necessaria dal terremoto del 1745; levigare i mattoni pomiciandoli; sostituirne de' nuovi ad alcuni rotti, o malandati, praticando i relativi fori; e togliere le pietre d'angolo, perchè apparivano in bianco sullo spigolo. Tali operazioni produssero una crepa sul lato del campanile verso San Marco, la quale venne subito otturata. L'altra, invece, quella recentissima, vuolsi sia stata causata da riparazioni che l'Ufficio regionale fece eseguire alla Loggetta del Sansovino, nella quale, da qualche tempo, pioveva. A tal fine, per facilitare lo sfogo dell'acqua piovana e collocare

LE ROVINE DEL CAMPANILE DI S. MARCO NEL GIORNO 14 LUGLIO 1902.

(Fot. Filippi).

* * *

Il millennario campanile è crollato improvviso la mattina del 14 corrente alle ore 9.50: è crollato, accasciandosi su di sè stesso, in direzione della piazzetta, danneggiando il canto del palazzo reale, al termine delle Procuratie nuove, dove si trova la libreria vecchia, costruita dal Sansovino nel 1536.

Già da più giorni, s'era manifestata una fessura lungo la fronte del campanile sovrastante alla Loggetta del Sansovino: fessura, che si andava sempre più allargando. La solidità e resistenza statica dell'altissima mole, stante la sua decrepitezza e la miseria delle fondamenta, in confronto della sua elevazione, non potevano più essere molto rassicu-

IL MOLO E LA PIAZZETTA DALLA LAGUNA, PRIMA E DOPO IL CROLLO DEL CAMPANILE DI S. MARCO.
(Fot. Filippi).

in opera nuovi tubi di piombo, sul punto in cui il tetto s'appoggiava alla faccia del campanile, si tolse da questa una pietra sportante, la quale girava torno torno sino ai due angoli. Al disopra di tale pietra, che aveva da ventisei a trentacinque centimetri di altezza e s' internava per venti, i mattoni della camicia sovrapposta nel 1745 furono trovati così sconnessi, fracidi e sgretolati, da cadere in polvere. Già relativamente assai grande dovett'essere il foro, che si praticò per levare quella pietra e che venne poi anche maggiormente allargato per sostituire, con nuovi mattoni, i guasti: inoltre, nel lavorare a que' disgraziati restauri, s' incontrò un buco, un vuoto, che impressionò vivamente e che, lì per lì, venne, con la massima sollecitudine riempiuto.

A forza di togliere, mettere, spostare, martellare, il vetusto campanile si scosse, fremette, per così dire, in tutto il suo scheletro antico, e la crepaccia primamente avvertita, andò salendo, dalla prima lesena, su, su, lungo i finestrini, ed allargandosi in guisa da destare un allarme.

Da principio gli stessi tecnici, frequenteggiando i sopraluoghi e le visite, furono d'avviso non si trattasse di pericolo imminente; ma, ciononostante, la domenica, 13, i progressi fatti dalla fessura crebbero le apprensioni. Una nuova visita, l'ultima, ebbe luogo il lunedì alle ore 7 e fu visita dell'agonia, poichè, due ore e mezza dopo, il campanile crollò, ossia: scompostisi, sulla Loggetta, e la camicia del 1745 e il muro più antico sino all' altezza del penultimo finestrino, l'altra parte prospiciente la piazza scoscese in senso opposto e, nel vano aperto, precipitò verticalmente tutta la parte superiore con la cella delle campane e la cuspide, schiacciando la Loggetta e rovinando il canto del palazzo reale. L'angelo dorato, che sorgeva sul vertice, andò a cadere davanti la porta principale della basilica; la cella con le campane si abbattè verso la piazzetta. In meno di un minuto, la de-

crepita mole non fu più che un monticolo di frantumi, quasi di polvere.

Il fragore immenso prodotto dal crollo richiamò tutta la cittadinanza, che, presaga della catastrofe, in un eccitamento misto di dolore e di rabbia, accorse, insieme al sindaco e alle altre autorità, sulla piazza di San Marco, che venne tosto fatta occupare militarmente, per evitare disordini e disgrazie.

Lo spettacolo era penoso, terrificante. Il polverone sollevato dalla rovina, diffondendosi, aveva velato il sole e fatto, per un momento, le tenebre. Dissipatosi, si scorse, ai due lati dello enorme cumulo delle macerie, il fianco della superba basilica alquanto guasto e il canto del palazzo reale squarciato così, che, dal di fuori, se ne intravedevano le stanze interne. Chi fuggiva, chi piangeva, chi bestemmiava. Generali, in specie, erano le recriminazioni. Il divieto opposto dalla prefettura a che visitatori salissero, come di costume, sul campanile e la musica suonasse la sera precedente sulla piazza, aveva già eccitato vivamente gli animi: quella sera stessa, a tarda ora, da moltissimi cittadini s'era notato come la spaccatura del campanile si fosse spaventosamente ingrandita. Nullameno, sino alla mattina della catastrofe, nessuna precauzione era ancora stata presa: la circolazione sulla piazza consentita, le botteghe sotto le Procuratie nuove aperte, i caffè popolati. Fu, per conseguenza, miracolo vero che il crollo improvviso non facesse alcuna vittima umana. E, nel disastro, è pure ad ascriversi a buona fortuna che l' altissima torre siasi come inginocchiata ed insaccata, dappoichè se, invece, fosse caduta diagonalmente, avrebbe potuto, a seconda, sfondare e distruggere o l'intero palazzo reale, o, peggio ancora, lo stesso tempio di San Marco.

IL " CANALE DEL LOVO „ PRIMA E DOPO LA CADUTA DEL CAMPANILE DI S. MARCO

(Fot. Filippi).

METOPA DELLA LIBRERIA DEL SANSOVINO.
(Telefotografia eseguita prima del disastro dal Sig. Arch. Guido Sullam, gentilmente comunicata dal Sig. A. Maggioni).

Non così l'immane disastro avvenuto, sorse unanime nei veneziani il proposito di ricostruire il loro antico e diletto campanile: esso, non solo è necessario alla basilica, ma troppo sensibile a tutti è la mancanza di quell'unica eminenza, dalla quale l'occhio poteva spingersi lontano, e vedere la città a volo d'uccello, con tutto il pittoresco suo ginepraio di canali, di chiassi e chiassuoli, e le lagune, e la terra ferma, e il mare. Diremo di più: per quanto meravigliosa, e, a giudizio di alcuni, anche più bella e armonica, alla grande piazza, co' suoi edifici, il suo tempio, e i ruderi illustri sparsi qua e là quasi a formare, secondo l'espressione del Taine, « un museo in piena aria », manca ora, a dir così, la nota sintetica, la linea del gigante, che raccoglieva in una unità visuale tanta varietà di colori, di edifici e di stili e pareva dominarli da una fantasiosa altezza. Però il Consiglio municipale deliberò subito, a tale intento, un concorso di mezzo milione, cui ora s'è aggiunto quello di 200,000 lire del Consiglio provinciale; la Cassa di risparmio ne offerse 100,000 ed altre 100,000 un piccolo gruppo di cospicui oblatori, e una pubblica sottoscrizione aperta all'uopo produce giornalmente parecchie decine di migliaia di lire. Intanto, la spesa necessaria alla ricostruzione del campanile è stata preventivata in una somma oscillante tra i due milioni e mezzo e i tre milioni. Il grido di dolore dei veneziani ha destato un'eco simpatica per tutta Italia e in parecchie città si vanno pure raccogliendo offerte, per concorrere a ridotare la regina dell'Adria del suo tradizionale campanile.

Il ministro della pubblica istruzione, on. Nunzio Nasi, non appena ricevuto l'annuncio del caso miserando, è subito accorso a Venezia, dove, chiamati a sè l'ottuagenario capomastro Luigi Vedrasco di San Zenone degli Ezzolini (Treviso), pratico insigne, che, delle antiche costruzioni venete, conosce tutti i segreti, e l'ingegnere Giacomo Boni; ha istituito un'accurata e severa inchiesta, per riconoscere e determinare se e quali le responsabilità dell'avvenuto disastro, e in seguito a tale inchiesta, con suo decreto, ha sciolto tanto la fabbriceria della basilica di San Marco, quanto l'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti, sostituendo a questo e a quella, a maniera di regio commissario, con pieni poteri, l'ingegnere Giacomo Boni.

Apprendiamo con dolore la morte di *Giorgio Cattellani*, mancato a soli trent'anni a Roma, fra il rimpianto degli amici, dopo una lunga e penosa malattia.

I lettori dell'*Emporium* ricorderanno il suo scritto « *Le catacombe di Roma e le prime pitture cristiane* » (nel vol. X pag. 431) e altri lavori pubblicò in giornali e riviste, che attestano della sua coltura e del suo sentimento artistico. In età più giovanile aveva esordito con certi romanzi di genere naturalistico, discussi ma apprezzati.

OFFICINE ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO — STAMPATO CON INCHIOSTRI DELLA CASA MICHAEL HUBER, MILANO

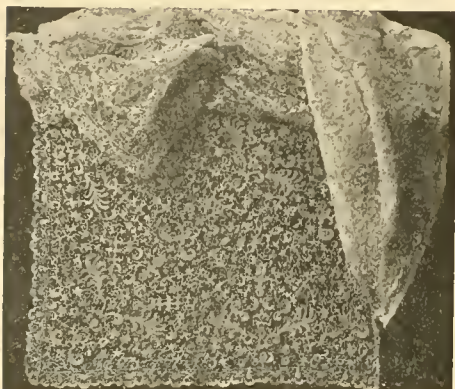
EMPORIUM

SETTEMBRE 1902

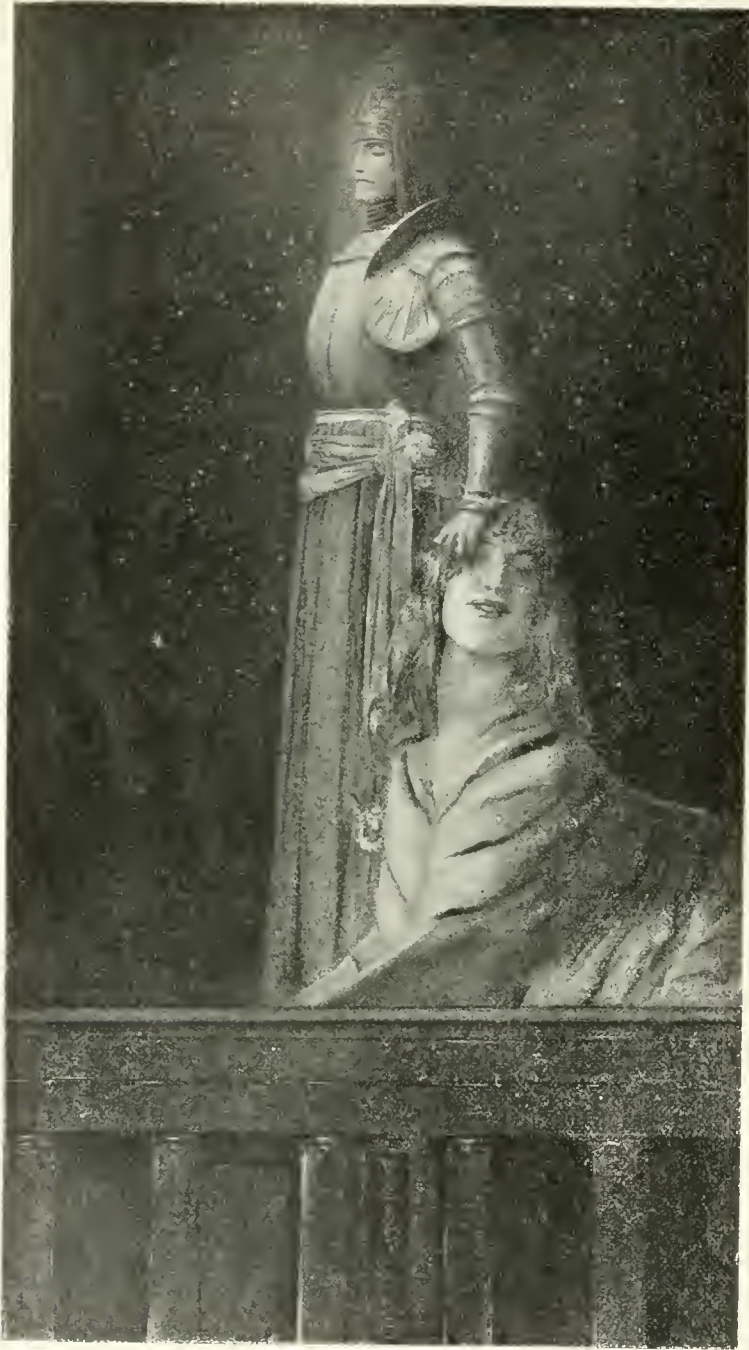
RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE, LETTERATURA
SCIENZE E VARIETÀ

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE:
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE * BERGAMO

★★★★★★★★★★★★★★★★★★

★★★★★★★★★★★★★★★★★★

La Collection de feu M.me Veuve Arrigoni va être exposée dans les salles, au 1.r, du Palais des Beaux-Arts, 32, via Principe Umberto, 32, Milano, et sera mise à la Vente Publique vers la fin du mois d'octobre prochain.

Pour les prénotations au Catalogue illustré et pour tous renseignements, adressez-vous, s. v. p., à M.r N. Brianzi, 20, via Durini, Milano; à l'Impresa di Vendite de M.r le chev. ing. A. Genolini, 6, via Giulini, Milano; et au Commissaire-Priseur M.r le chev. G. Sangiorgi, Palazzo Borghese, Roma.

★★★★★★★★★★★★★★★★★★

F. KHNOPFF

UN ANGE.

EMPORIUM

VOL. XVI. SETTEMBRE 1902 N. 93

ARTISTI CONTEMPORANEI: FERNAND KHNOPFF.

NEL gruppo dei pittori d'avanguardia, ai quali è dovuto nel Belgio il movimento modernista delle arti belle, affermatosi prima con la società dell'*Essor*, poi nel 1884 con quella dei XX ed infine nel 1894 con quella della *Libre Esthétique*, Fernand Khnopff rappresenta una delle personalità più spiccatamente originali ed interessanti. Nessuno più e meglio di lui, che pure da principio non parve preoccuparsi che della riproduzione del vero, contemplato però con occhio d'aristocratica selezione, e delle più delicate ed insieme ardite notazioni della luce, rappresenta attualmente le spiccate tendenze della novissima pittura belga verso un simbolismo suggestivo ed alquanto astruso, tendenze che nel campo letterario hanno, in pari tempo, ispirato i drammi impressionanti di Maurice Maeterlinck e di Charles Van Lerberghe, le poesie così ricche di fantasia e d'impeto lirico d'Emile Verhaeren e più d'un romanzo di quel multiforme, esuberante e geniale spirito che è Camille Lemonnier.

Fernand Khnopff, che è nato nel 1858 nel castello di Grembergen, appartiene ad una nobile famiglia austriaca, stabilitasi in Belgio sotto il regno degli arciduchi Alberto ed Isabella.

La sua puerizia egli l'ha trascorsa a Bruges ed i vaghissimi aspetti gotici di quella deliziosa cittadina di sogno, che pei primi si specchiarono nei limpidi occhi dell'ingenuo fanciullo e rimasero indelebili nella mente dell'uomo, hanno forse non poco contribuito a suscitare in lui il proposito di fissare sulla tela melanconiche ed esaltanti visioni poetiche, vagamente misteriose.

FERNAND KHNOPFF

Recatosi con la famiglia a Bruxelles, egli vi seguì, con appassio-

nata diligenza, tutto il corso degli studi letterari e si era anche iscritto alla facoltà di giurisprudenza, quando, nel 1877, sentendo che la vocazione per la pittura, fin' allora compressa, s' affermava sempre più prepotente nell'animo suo, lasciò i codici e le pandette per i pennelli e la tavolozza e passò dal-

F. KHNOPFF — UNE CRISE.

l'Università all' Accademia di belle arti.

Suo primo maestro e suo vero iniziatore agli esaltanti segreti dell'arte fu il Mellery, pittore di non comune valentìa, benchè quasi ignoto fuori del proprio paese, e l'esempio ed i sagaci consigli di lui valsero non poco a far sviluppare vigorosamente la così singolare personalità di pittore-poeta di Fernand Khnopff, sul quale invece dovevano avere un'influenza quasi nulla tanto il Boulanger quanto il Lefebre, il cui insegnamento egli seguì durante i sei mesi che trascorse a Parigi all'inizio della sua carriera.

*
* *

I due primi quadri, che richiamarono l'attenzione dei buongustai d'arte sul giovane artista belga furono *Boulevard du Régent*, una scena cittadina di viandanti dietro il velo bigio di una piovosa giornata d'autunno, e, in ispecie, *En écoutant Schumann*, esposto nel 1884 alla prima mostra dei XX. una grande tela di assai delicata fattura e di assai espressiva intensità psicologica, nella sua semplicità di scena domestica, svolgentesi nella penombra crepuscolare di un salottino borghese, una tela che ne richiama, per comunanza di situazione e di fascino

sentimentale, un'altra ben nota, che doveva dipingere, di lì a qualche anno, Ernest Oppler, dandole il titolo di *Ricordanze*.

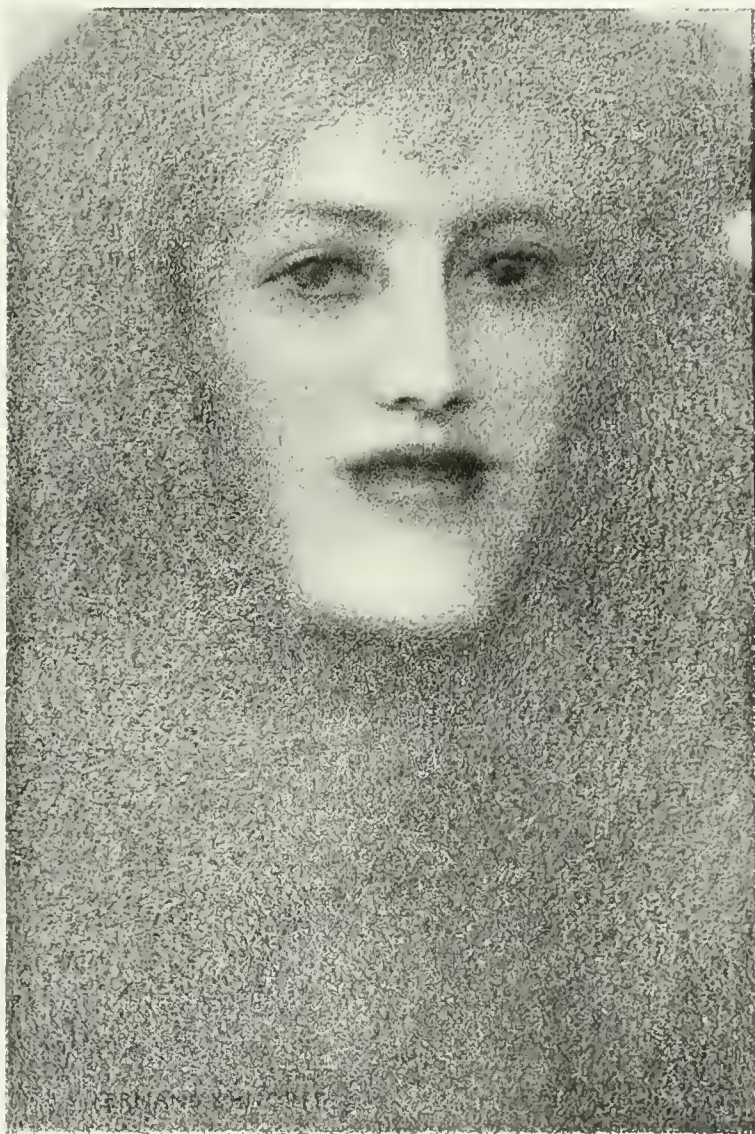
A questa prima maniera appartiene altresì la serie di sette giocatrici di *Lawn-tennis*, in cui compare per la prima volta quel tipo di donna inglese dalla persona alta e snella, dal profilo puro, dal mento un po' largo e dagli occhi color acqua di mare che ritornerà, idealizzata da una melanconica espressione di sogno, tanto di sovente nelle opere sue posteriori.

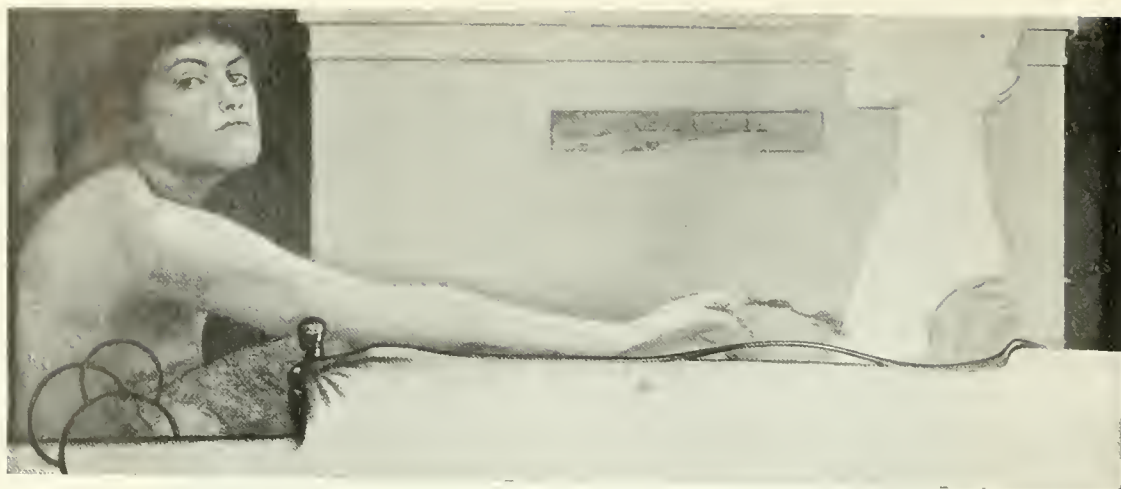
Il quadro però che doveva affermare d'un tratto il deciso orientamento dell'arte di Fernand Khnopff, suggestionata da quella del francese Gustave Moreau e dell'inglese Edward Burne-Jones, verso l'idealismo simbolico fu *Sphinge*, un'ignuda figura di donna in una posa ieratica e cogli occhi bizzarramente lucicanti e quasi immobilizzati da qualche esaltante misteriosa allucinazione.

F. KHNOPFF — PORTRAIT D'ENFANT.

Questo gusto spiccato dello strano e del chimerico, che apparenta lo Khnopff con più d'un odierno aristocratico poeta d'eccezione francese, inglese o belga, si ritrova in quasi tutti i suoi quadri degli ultimi tre lustri. Tra essi sono, a parer mio, in particolar

F. KHNOPFF:

DÉFIANCE.

F. KHNOPFF:

DES LÈVRES ROSES.

F. KHNOPFF:

OFFRADE.

F. KHNOPFF:

I LOCK MY DOOR UPON MYSELF.

F. KHNOPFF:

LA TENDRESSE.

F. KHNOPFF:

BRITOMART.

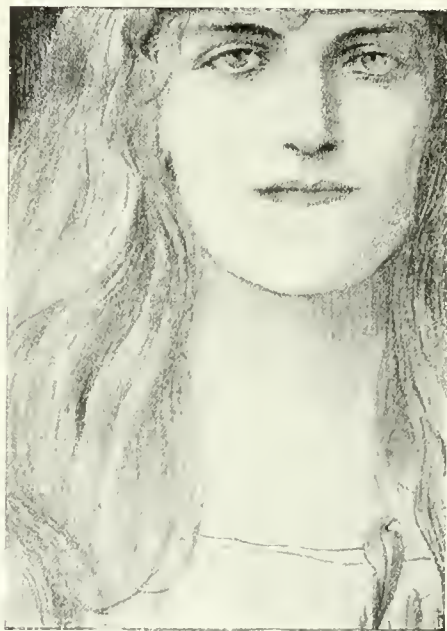
modo notevoli i due esposti a Venezia nel 1897, i quali, se apparivano d'interpretazione alquanto difficoltosa, seducevano però subito gli occhi dei

F. KHNOPFF:
DISEGNO PER SMALTO.

visitatori con la verità e l'eleganza della linea, con l'armoniosa squisitezza delle tinte delicate e, sopra tutto, con l'intensità espressiva delle due figure femminili, che in essi imperano.

L'uno, col titolo *L'offrade*, ci mostra una mezza figura muliebre dal volto energico, dalla bocca sensuale e dai grandi occhi dolorosi, che offre un fiore dalla forma strana ad un'erma marmorea: è la donna che, cedendo al grido della sua carne giovanile, volontariamente si dà all'amore, pur decisa di serbare completa la fiera indipendenza della propria anima.

L'altro, col titolo *Une aile bleue*, ci presenta una testa di Mercurio con un'ala rotta e, un po' indietro, una sottile figura di fanciulla con un fiore tra mani ed un sigillo azzurro sulle labbra. La testa, con una sola ala tinta di turchino, raffigura la delusione, il rimpianto per uno scopo passionale oramai irraggiungibile. La fanciulla poi che ha visto miserevolmente svanire il suo sogno soave, la fanciulla, alle cui labbra un rigido auto-volere di purità impone l'eterno silenzio sui passati ardori segreti, schiaccia con dita nervose il simbolico fiore dell'amore, che non ha più profumo per lei.

Queste date da me sono proprio le interpretazioni esatte delle due tele di Khnopff? Ma che

F. KHNOPFF:
UNE TÊTE DE FACE (Litografia).

siano queste od altre che monta? Il raffinato pittore belga ha sopra tutto voluto procurare agli spiriti sottili il diletto cerebrale di farsi suoi colla-

boratori, chiosando ed interpretando l' opera sua. E, d'altra parte, anche non tenendo conto del significato simbolico che in esse si asconde, queste, come le altre creazioni sue, s'impongono all'ammirazione degli intenditori d'arte per le squisite doti di forma. Ogni sua composizione pittorica, prima ancora di essere un'opera di pensiero, è un'opera di bellezza ed è perciò che egli può dire scherzosamente: « Je donne le symbolisme par dessus le marché ».

F. KHNOPFF — SCULTURA IN BRONZO ED AVORIO.

* * *

Fra le altre opere di pittura di spiccato carattere suggestivo di Khnopff meritano di essere in ispecie ricordate: *Un ange*, gruppo di nobile efficacia poetica nell'enimmatica espressione ambigua delle due figure; *Arum-lily*, in cui è fissato con sapiente pennello un curioso rapporto di bianchezza ed insieme di snellezza fra un sottile fusto di fiore acquatico ed un agile corpo di donna; *Des lèvres roses* e *Défiance*, due volti di donna, che intravedonsi fra un velo di nebbia e fanno ripensare a *Ligeia*, *Morella* od a qualche altra delle spirituali creature di Edgar Allan Poe; *Méduse assoupie*, acquerello di intonazione bigiastra, che ci presenta un bizzarro uccello di rapina, appollaiato sur un alto scoglio, con una testa femminile dagli occhi chiusi dal sonno e dal volto indicibilmente triste; *Encens*, una donna dal viso pallido e di severa bellezza, rivestita di una ricca pianeta di raso verdino ricamata in argento, che innalza un sottile calice gemmato, mentre i profondi occhi appaiono assorti in una mistica visione trascendentale; e poi ancora *Vénus, Solitude, Méfiance, Tendresse, Reine de Saba.*

F. KHNOPFF — ARUM-LILY.

F. KHNOPFF:

SYBILLE.

F. KHNOPFF:

LA BOULE D'OR (punta-secca).

F. KHNOPFF:

UNE JOUEUSE DE LAWN-TENNIS.

Varie di queste opere sono dipinte ad acquerello, ma con una delicatezza di fattura del tutto personale. L'acuto criticó H. Fiérens-Gevaert ci spiega difatti che Fernand Khnopff non adopera l'acquerello come gli artisti che accentuano le macchie a rischio di guastarne le linee. Non bagnando che leggermente le pastiglie di colore tagliate a punta, l'artista più che dipingere disegna l'opera sua. Talvolta combina insieme il disegno e l' oro con un' abilità pari a quella di Gustave Moreau; altra volta invece ricorre ad una tempera in cui appare il minuto tratteggio della matita e che ha finezze di miniatura su avorio.

Oltre tutti i quadri ad olio e gli acquerelli finora enumerati, nei quali si è in ispecial modo rivelata la sua individualità estetica e dei quali, pur volendone giudicare fin troppo letteraria l'ispirazione, non si saprebbe negare la seduzione affatto pittorica, costituita dalla squisita armonia dei colori e dalla decorativa eleganza del disegno, Fernand Khnopff possiede al suo attivo varie pregevoli scene di campagna, notevoli sopra tutto per una delicata gamma di tinte e per un'abile notazione della luce solare e tutta una serie di ritratti di bambini e di donne, di cui due saggi mirabili abbiamo avuto, nel 1895 a Firenze, col ritratto di bimba dal volto roseo e dagli occhietti cerulei, spiccante sulla lucida bianca superficie della porta di un salotto signorile,

F. KHNOPFF — BUSTO POLICROMO.

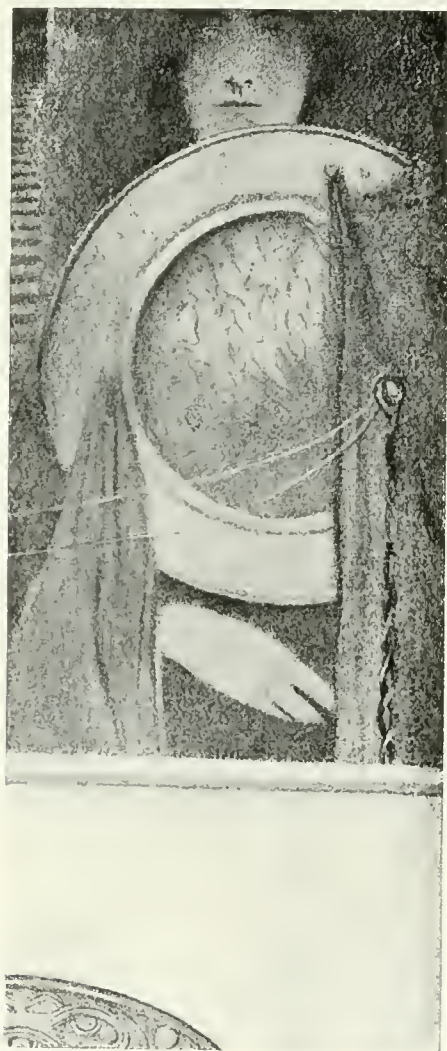
F. KHNOPFF:

À FOSSET - LE RUISSEAU.

e lo scorso anno, a Venezia, col piccolo ritratto femminile, che fu acquistato per la galleria civica di quella città e che è un vero gioiello pittorico, tanta ne è squisita l'armonia delle tinte, tanto delicato ne è il disegno minuto, senza riuscire trito, tanta è la possanza suggestiva di quel volto di donna, così pieno di sognatrice mestizia.

F. KHNOPFF — UNE VIOLINISTE.

Ma lo Khnopff non ha limitato le manifestazioni dell'originalissima sua attività artistica soltanto alla pittura ad olio o ad acquerello; egli ha eseguito altresì alcuni frontespizi, come ad esempio quello di così leggiadra fantasia per *Mon coeur pleure d'autrefois* di Leroy e per le poesie di Mallarmé o quello di così agghiacciante terribilità per *Instar* di Péladan, che mi rammenta nell'assalto fatto dai tentacoli di una piovra al bel corpo femminile una assai caratteristica stampa policroma giapponese, fattami vedere vari anni fa da Edmond de Goncourt;

F. KHNOPFF: DES CARESSES.

F. KHNOPFF:

IL SOSPETTO.

F. KHNOPFF:

VIVIEN.

ha tracciato sul rame e sulla pietra litografica alcune figure di donna, *Masque, Boule d'or, Souvenir, Violiniste,* di una grazia preziosa ed enimmatica; ha ideato quattro o cinque *ex-libris,* che possono, per concettosità d'invenzione e vaghezza di disegno, essere considerati veri modelli di quello che debbano essere tali figurate marche di possesso. Ma ciò non basta, chè egli si è spinto perfino nel campo della scoltura. Come scultore, oltre ad una mirabile maschera in bronzo ed avorio, egli, ricorrendo alla policromia e servendosi del *gesso-duro* (un composto di calce e di gomma, rimesso di recente in onore dagli Inglesi e che, molto malleabile quando è caldo, diventa durissimo col raffreddarsi), ha dato vita artistica, tra altri, ad un busto di *Sybille* di un'espressione di dolore pensoso profondamente impressionante.

* * *

Certo la sibillina arte aristocratica di Fernand Khnopff è arte d'eccezione, che sconfina spesso dai limiti della pittura pura e come tale quindi non saprei consigliare ai nostri giovani artisti d'imitarne l'enimmatiche bizzarrie; ma senz'attardarci in vane sofisticazioni estetiche e senza neppur volere ricordare che il carattere misterioso ed ambiguo di essa si ritrova in più di una composizione allegorica dei grandi maestri italiani, Giorgione, Giambellino e Botticelli, ammiriamone pure i prodotti squisitamente raffinati, che, rispecchiando con intera schiettezza le visioni di un sottile spirito di artista, allietano le nostre pupille ed insieme incitano le nostre menti al sogno.

VITTORIO PICA.

F. KHNOPFF — SAINT-ANTOINE ET LA REINE DE SABA (D'APRÈS FLAUBERT).

I PALAZZI E LE VESTI NELLA DECADENZA VENETA. [1]

PER sostenere il decoro delle famiglie patrizie si profondevano le ricchezze accumulate dall'operosità intelligente degli avi, e i nobili conservavano con orgoglio i documenti delle glorie passate, ma traevano la vita negli appartamenti sontuosi, tra le dorate agiatezze e le pompe dell'ozio.

S' inalzavano dalle fondamenta moli maestose, come i palazzi dei Labia, dei Pesaro, dei Rezzonico, e si adornavano con profusione fastosa, mentre gli artefici e gli operai dell'età nuova entravano anche negli antichi edifici, le cui austere facciate, rese brune dagli anni, formavano un singolare contrasto con il gusto pomposo, dominante ormai nelle interne stanze.

Nei piccoli giardini, che qua e là protendevano i loro rami verdi innanzi a qualche architettura ogivale o lombardesca, sorgevano marmorei gruppi lascivi, dai gesti violenti, statue con le braccia tese come ad invitare. E mentre le farfalle aleggiavano sui fiori, sotto il capanno di carpini inselvatichiti si sarebbero potuti udire bisbigli d'amore. Oggi da quei giardini emana una melanconia quasi sepolcrale; cresce una nuova, varia, folta generazione di piante, una lussuria di vegetazione; ma allora le aiuole erano sarchiate e ricoperte di verbene, le siepi di bosso tosate, le mura coperte di rosai, l' ingresso difeso da bei cancelli di ferro battuto, fregiati di stemmi a cartoccio. Adesso le pietre sono maculate di salmastro, contorti i cancelli, le statue mutile delle dee dai corpi superbi sono diventate di color ferrigno, e le parietarie rampicanti e la borracina ne hanno coperto i fianchi baldanzosi e i bei seni di marmo.

Nell'atrio dei palazzi, a canto alle alte panche di legno dipinto, si scorgevano ancora, appesi ai muri, i trofei formati di picche e di alabarde, e i grandi fanali delle galere, memorie di tempi più felici e gloriosi.

[1] Diamo un saggio anche della III Parte dell'opera di Pompeo Molmenti: *La Storia di Venezia nella vita privata*, che il nostro Istituto sta per pubblicare. Per le esigenze della nostra Rivista abbiamo creduto opportuno di ommettere le note copiose ed erudite che accrescono pregio all'opera del Molmenti.

LA LEZIONE DI BALLO — DISEGNO DI P. LONGHI.

Con magnifica grandiosità si costruirono scale come quella del Longhena nel palazzo Rezzonico, e la decorazione delle stanze senti, lungo tutto il seicento, l'azione di Alessandro Vittoria, l'autore dei mirabili stucchi nel soffitto della Libreria del Sansovino. Ma gli ardimenti del maestro divennero stramberie nei seguaci e il decoratore barocco finì per ingombrare le stanze con idee bizzarre e da scena. Le linee rette si spezzarono, le sagome si curvarono in ghiribizzosa maniera, prevalsero le cornici ponderose e le mensole contorte, le trabeazioni e gli attici sgarbati si unirono a goffe volute, a ricci, a drappelloni; l'oro si dilatò con pazza prodigalità su per le pareti e le vòlte. Entro alle cornici di stucco, dai fogliami lussureggianti e dai putti carnosi, sorrisero nelle tele dipinte le veneri procaci, torcendo le linee serpentine dei dorsi, si atteggiarono in enfatiche contorsioni numi muscoleggianti, danzarono con grazia affettata satiri, ninfe e nereidi.

Nelle suppellettili delle stanze e nelle masserizie pompose lo sfarzo non ebbe più alcun ritegno, e con feconda inventiva si scolpirono in legno, a profondo rilievo, letti, tavoli, seggioloni con intrecciamenti strani di rabeschi, di foglie, di fiori, di

frutta, di angioletti fantastici, di animali chimerici, spiccanti sopra fondo dorato. L'antico mobilio severamente elegante cedette il luogo agli stipi, che paiono mosaici di pietre preziose, ai cassettoni commessi d'oro e d'argento, agli armadi incastonati di avorî incisi, adorni di bronzi cesellati di statuette.

Le vôlte delle stanze s'incurvarono a foggia di padiglione, sostenute da putti e amorini, festoni e colonnine rialzarono archi di fiori e fogliami, con finezza di fregi e vezzi architettonici, con mille esuberanze vegetali. Le ardite creazioni tiepolesche brillarono fra gli stucchi ghiribizzosi, gruppi di la-

VENEZIA — SALONE NEL PALAZZO ALBO-CROTTA — SEC. XVIII.

Il mutabile capriccio informò e diresse ogni manifestazione dell'arte, in cui agitavasi come una vita sregolata, insofferente di metter freni a' suoi istinti.

Quando la suprema tensione della fantasia allentò, quando l'arte, nelle svariate sue forme e applicazioni, toccò l'ultimo termine dell'eccesso, ne seguì una reazione, e al contorto, al gonfio, al convulso si contrapposero la leggiadria, qualche volta fin troppo graziosa nell'arte, la eleganza soverchiamente sdolcinata nel costume.

scivi amorini volteggiarono le loro ridde sfrenate sui sovrapporti, intorno ai soffitti, nei cieli delle alcove; sorrisero dalle pareti i quadri del Longhi, del Canaletto, del Guardi, di Rosalba Carriera, tutte le eleganze e tutte le letizie della festosa arte del tramonto veneto.

I caminetti furono rivestiti di lastrine di porcellana con figurine azzurre, i grandi specchi di Murano incorniciati da volute d'oro, a ghirigori e a nastri. Le mobilie elegantissime a colori armoniosi, bianco e

oro, rosa e oro, oro e pistacchio, si piegarono a linee contorte e a certi giuochi capricciosi di ornato, che parlano alla fantasia. Tavolini con fregi e putti di Andrea Brustolon; armadi con cassetti dipinti a fiori, uccelli, a minuti rilievi, a rabeschi, sedie elegantissime e serici canapè, voluttuosi confidenti d'amori più o meno bendati, ma sempre senza le noie *del velo candidissimo.*

La grazia dell'arte decorativa italiana, che seguì all'enfasi barocca, fu imitata anche oltr'alpe, come conferma lo stesso Lacroix. I francesi però pretendono lo stile, che prese il nome da Luigi XV, essere più puro, più leggiadro di quello italiano del secolo XVIII. Se ciò è vero per la Toscana e per la regione più meridionale della penisola, non è per Torino e Milano, e sopra tutto per la Liguria e per Venezia. La Francia ebbe è vero artisti come il Boville, il Cressent, l'Oeben, il Beneman, ed altri che portarono la decorazione del mobilio ad una non più vista eccellenza, ma non meno ricche di grazia fantastica sono le opere del Brustolon e certi mobili veneziani sono adorni d' intagli così svelti e leggiadri, che nulla più. Fu poi qui superiore a quello di tutti gli altri paesi il modo di dorare sopra leggerissima imprimitura.

VENEZIA — SALONE NEL PALAZZO ALBO-CROTTA — SEC. XVIII.

Quando, in sull'aprirsi del settecento, il chimico Böttger giunse a fabbricare a Meissen in Sassonia una porcellana simile alla cinese e, divulgatosi il segreto, si piantarono fabbriche in Austria, in Francia, in Venezia, i soggetti cinesi vennero molto in voga alle lagune, e si fecero grandissimi vasi d'ornamento, vi si adattarono zoccoli dello stesso stile

e si fabbricarono mobili e si colorirono stanze, armadi, casse, paraventi, non solo dai dipintori chiamati *alla chinese,* ma dagli stessi artisti più illustri.

Ora sui dipinti e gli stucchi di quelle stanze, che non furono interamente distrutte, si stendono le ragnatele; cadono a brani le stoffe, i soprarizzi, i damaschi e si stingono in un colore quieto, uniforme: tutto ha un dolcissimo odor di vecchio; resta, ma le pareti di alcune stanze, non vituperate ancora dei parati di Francia, si conservano nella loro vecchiezza, belle tuttora per finezza di vezzi e fregi e ornamenti.

Meglio salvato dalla distruzione fu l'appartamento degli Albrizzi a Sant'Apollinare, quantunque le necessità degli usi moderni l'abbiano in parte trasformato.

F. GUARDI — SALITA DEL DOGE SUL BUCINTORO — MUSEO DEL LOUVRE.

c'è per l'aria come un senso di trepida voluttà e negli angoli oscuri sembra che un fruscio di seriche gonne si accompagni al lamento sommesso della spinetta.

Fu cambiato l'aspetto dei luoghi, vinti da vecchiezza od offesi dall'età moderna, che tanto si briga e si studia a distruggere, ma conservano ancora vestigie dell'arte attraente del passato i palazzi Albrizzi a Sant'Apollinare, Zenobio ai Carmini, Pisani a San Polo, Morosini a Santo Stefano, Mocenigo a San Benedetto, ecc. Del mobilio poco

Il palazzo, che apparteneva alla famiglia cittadinesca dei Bonomo, fu costruito verso la fine del secolo XVI e ceduto agli Albrizzi, una metà (forse il piano nobile) nel 1648, l'altra metà nel 1692. Il vecchio palazzo del cinquecento, di cui rimane ancora una stanza, fu, nell'interno, compiutamente trasformato dalle fantasiose e magnifiche decorazioni secentiste, ordinate certamente dopo il 1667, nel quale anno la famiglia Albrizzi fu inscritta nel Libro d'oro. Difatti le insegne degli Albrizzi nel gran salone centrale, e le cornici di stucco intorno alle

belle allegorie, dipinte dal Liberi, appartengono alla stessa età di quelle pitture, cioè circa il 1670. Gli stucchi sono grevi e pesanti, ma chi giudica l'arte in relazione alle idee del tempo deve pensare quanto ingegno e quanta eleganza di gusto dovessero avere quegli artefici, che seguirono gli esempi di Alessandro Vittoria. Intorno alle classiche modanature, tagliate nella pietra d'Istria dagli scalpellini del secolo XVI, gli stuccatori secentisti modellarono i fogliami, le volute ghiribizzose, i genî, i putti, i fiori.

F. GUARDI — IL DOGE ALLA CHIESA DELLA SALUTE — MUSEO DEL LOUVRE.

L'appartamento si compone di quattordici stanze. Le scale, nè ricche, nè ampie, conducono al gran salone centrale (*portego*), con le porte e il soffitto decorati di ornamenti lussureggianti. Sui sovrapporti staccano in belle movenze putti e figure d'alto rilievo, che sostengono ampie cornici.

Nell'appartamento d'onore, destinato ai ricevimenti e alle feste, gli artefici ignoti sbizzarrirono l'ingegno in un ricco e leggiadro sfoggio di decorazione. C'è, fra altro, una gran stanza quadrata, che sembra proprio un sogno di poeta. Il soffitto rappresenta, con novità ingegnosa, un grande velario, il quale, partendo da un ottagono ornamentale, lo ricopre tutto, sostenuto agli angoli da otto figure colossali e nel centro da ventiquattro bellissimi putti, modellati con fare largo e spedito, che in varie movenze s'aggirano, volano, danzano, folleggiano, si nascondono sotto le pieghe, ingegnosamente e sapientemente panneggiate. Questa ridda festosa è forse la più briosa idea, che sia mai passata per la fantasia d'un decoratore. Anche qui lo stile e la modellatura annunciano la fine del secolo XVII. Artefici del settecento operarono invece nel salotto elegantissimo di stile Luigi XVI, che segue alla meravigliosa sala dei putti. Gli specchi, le stoffe, gli ornamenti formano un insieme di gusto squisito, sulle pareti campeggiano fregi d'oro, e all'ornamento, forse un po' trito e spezzato, ma sempre pittoresco,

sono collegate figure grandi al vero. Appesi alle pareti i ritratti dei procuratori Barbarigo e Albrizzi arieggiano il fare largo e spigliato di Alessandro Longhi: e dell'elegantissimo Pietro Longhi è un quadro rappresentante la famiglia Albrizzi. La facciata bruna e severa del palazzo, che contrasta con la leggiadra sontuosità dell'appartamento, prospetta sovra un canale angusto e tortuoso, sul quale un ponticello aereo, dal quale pende in lunghe chiome la verzura, conduce al giardino.

VENEZIA, MUSEO CIVICO — TETIERA, TAZZE E COCOMA — PORCELLANE DEL SEC. XVIII.

In questo aere, assai meglio che ne' libri, si può sentire la vita intima del secolo diciottesimo.

Gli arredi delle stanze erano in armonia con gli abbigliamenti delle persone, le cui consuetudini si indovinano dalla leggiadrìa delle masserizie. Come le pareti ricoperte di arazzi e di stoffe, i gonfi cartocci di stucco, le volute e i risalti grevi, in una parola tutta la decorazione possente, ma enfatica del seicento concordava con le opulenti dame dal sussiego nobilesco, impacciate nelle pesanti vesti di velluto, e che nel roseo volto paffuto mostravano che dal belletto e non dal sangue veniva ad esse l'aspetto della sanità, così le svelte modanature delle sagome architettoniche e i fregi leggiadri dei decoratori settecentisti erano condegne cornici alle graziose donnine tutte frange, e fronzoli, e pizzi, e veli, che nelle loro seriche vesti a fiorami e a toni pallidi, come di pastello, passavano per quelle stanze, battendo allegramente sui pavimenti lucidissimi gli alti tacchi rossi, che incurvavano il piccolo piede. Gli addobbi, le tappezzerie, gli ornati formavano un fondo adatto alle figure di quei patrizi, risonanti ad ogni muover di passo per tintinnìo di lenti e di gingilli, con la giubba di seta ricamata, con il lungo panciotto, con l'alta canna dal pomo dorato, con le gonfie gale al petto e ai polsi.

Nelle vesti femminili non molti furono di primo tratto i mutamenti, e per qualche tempo gli abiti insaldati del seicento e gli stretti, altissimi busti a forma di lancia allungata scendevano ancora rigidamente tra le piegoline spesse, minute della gonna, che s'allargava smisuratamente con i fianchetti posticci e gl'immensi guardinfanti. Rimase sopra tutto immutata la procace libertà delle fogge. Nel seicento le donne giravano per le vie con le poppe scoperte. Un secolo più tardi, non poche patrizie passeggiavano la piazza in *mulette* (babbuccie), *busto e cotolin curto*, seducente vestiario, che doveva turbare i gravi magistrati del Collegio delle pompe.

Ma dall'un secolo all'altro s'era fatto nell'anima femminile un grande cambiamento nelle idee, nei sentimenti e più particolarmente nel gusto, incline ad accogliere tutte le squisite mollezze, che venivano dagli altri paesi e specialmente dalla Francia. Per ciò, dopo non molti anni, fogge e nomi vennero di Francia. Per esempio, la veste femminile di lusso più in voga si chiamò *andrienne*.

Il zendaletto, abbigliamento di antica origine orientale, suggerito dalla gelosia e dalla diffidenza degli uomini, e che consisteva in un fitto velo nero dal capo alle piante, s'era trasformato in un attraente ornamento per le donne veneziane, che sorpassavano *en beauté et en bonne grâce toutes celles d'Italie*. Il velo copriva la testa e con pieghe serpentine si annodava intorno la vita, lasciando

svolazzare i cappii sul tergo; il contorno era ornato di una trina, che mostrava ora un occhietto scintillante e malizioso, ora qualche nodo di treccia, ora anche l' intero volto. Essendo permessa la maschera per parecchi mesi dell'anno, uomini e donne mettevano sul vestito ordinario il *tabarro* o *bauta,* mantellina di seta nera, che avvolgeva la persona e copriva la testa, sopra la quale si poneva il cappellino a due o a tre punte. Con la bauta e con il viso celato da una mezza larva o bianca o nera, i patrizi e i più gravi magistrati, liberi da ogni cerimonia e sussiego, giravano per ogni dove.

VENEZIA, MUSEO CIVICO — VETRI A FILIGRANA LATTEA — SEC. XVIII.

« Quanti cambiamenti in pochissimo tempo! — esclamava il Goldoni. — Polacche, levitiche, fodere, vesti all' inglese, camicie, pierotte, vesti alla turca, cappelli di cento maniere, cuffie, che non si saprebbero definire... »

E un satirico anonimo sferzava le vesti screziate come tulipani e il portamento delle *signore dame veneziane,* indirizzando, nel 1768, a Elisabetta Maffetti Dandolo, celebre per le sue gesta amorose, un certo strano componimento rimato, che dipinge vivamente i costumi d'allora. Ogni verso è seguito dal relativo commento:

L'abito a campana — *S'usa il cerchio piccolo e tondo.*
Tabaro a la romana — *Se lo getta giù dalle spalle.*
El passo a la levriera — *Cammina saltellando*
El parlar a la massera — *Parlar triviale.*
El petto a la ermafrodita — *Non usano i busti.*
Le man a la remita — *Incrociano le mani.*
I brazzi a la lavandera — *I bracci tutti nudi.*
El concero a la cerviera — *Le cuffie altissime con molti soleri.*
El capelo a la colombina — *Tutto pieno di grandi pennacchi.*
La coazza a la regina — *Il strascino lungo.*
I denti mascarati — *Imbianchiscono i denti.*
I ochi ben maccati — *Per uso della libidine.*
El sentar a la sultana — *Mette una coscia sopra l'altra,* ecc.
Tuto el resto da p..... —

Le mode di Francia facevano la loro comparsa nel dì dell'Ascensione, in cui si esponeva come *figurino* sulla Piazza una gigantesca fantoccia, la *piavola de Franza* (*poupée de France*), rivestita delle fogge più recenti. Le fabbriche paesane non soddisfacevano più all'amore del nuovo; le stoffe ricamate d'oro e d'argento venivano da Milano o da Parigi, e le fogge sole della nazione francese si gradivano, quantunque un viaggiatore francese giudicasse severamente il gusto di Venezia. « C'est de toutes les capitales que j'ai vues celle où l'on rend moins hommages à l'élégance de nos modes, quoique l'habillement général soit celui de la France, et les coëffures (*sic*) pareilles aux nôtres ». Così il De La Lande.

L' arguzia del Goldoni canzona amabilmente questa moda, che faceva ricercar tutto ciò che fosse forastiero. Nelle *Femmine puntigliose,* la contessa Clarice, ammirando il vago disegno di una bellissima stoffa, esclama:

— Bisogna poi dirla: gran Parigi! In Italia non sanno fare di queste stoffe. —

Ma quando la contessa apprende che la stoffa è fabbricata a Venezia, subito replica:

— Quando non è di Francia, non la voglio..... Per esser bella deve esser di Francia! —

Si fecero sempre più ricchi ed eleganti gl'intimi indumenti, e le camicie e i corpetti di finissima tela di Fiandra erano ornati di merletti d'argento e di bottoni d'oro smaltato; e pur di preziosi pizzi

andavano adorne le calze di seta e persino le scarpette.

Oltre agli smanigli, alle collane, agli orecchini, agli anelli, alle perle, ai fiori, le veneziane usarono porsi nel crine moltissime spille d'ogni forma, di argento e d'oro, lavorate specialmente a filigrana. Fecero spreco di acque nanfe, di cipria e di guanti, che mandavano odore *tre mia lontan*; costumarono di portar le unghie lunghissime, seminarono il volto finissimi fregi, trovarono persino poeti che li celebrarono in ottava rima, come l'abate Carlo Belli, autore di un poemetto sul *Ventaglio*, dedicato a S. E. la signora Paolina Contarini, in occasione delle felicissime sue nozze con S. E. il signor conte Giuseppe Giovanelli (Venezia, Palese, MDCCLXXXII).

Tra la gioconda società femminile, il ventaglio ebbe un linguaggio particolare e fu un incoraggiamento, una promessa, una lode, una minaccia, un perdono.

VENEZIA, MUSEO CIVICO — MAIOLICHE DEL SEC. XVIII.

di mosche e nèi, che ebbero tutti un significato. La mosca sul naso fu segno di sfrontatezza ed ebbe appunto il nome di *sfrontata;* di *appassionata* quella che si pingeva sullo zigomo destro; di *civetta* e di *galante* quelle sulle labbra o sulla pozzetta; di *irresistibile* accanto all'occhio; di *maestosa* nel mezzo della fronte e finalmente di *assassina* all'angolo della bocca.

I ventolini di vari fogliami adorni, co 'l manico d'avolio, d'argento ouero d'oro, del secolo XVI, descritti da Giacomo Franco, si trasformarono nei larghi ventagli, i quali, fregiati pur essi di perle e gemme, con i manichi di tartaruga e d'avorio a

Così infatti cantava l'abate poeta:

> La carta istessa in suo linguaggio accorta
> Distinta a più color parla d'amore;
> Parte è tinta in azzurro e parte smorta
> Quinci la speme appar, quindi il timore, ecc.

Quanti sorrisi maliziosi, quanti sospiri languidi e provocanti non avranno le allegre veneziane nascosto dietro a quel grazioso lembo di seta, dipinto qualche volta da Rosalba Carriera o da altro artefice di grido! Così in Francia il Watteau non disdegnava di ornare i ventagli con il suo pennello.

A Venezia era di moda anche il ventaglio con

cannocchiale, essendo rinchiusi nei due bastoncelli due vetri in forma di lente.

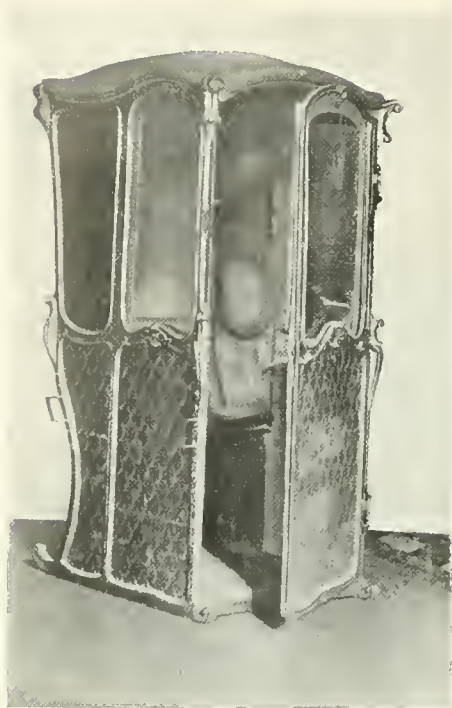
Ma accanto al ventaglio di gran lusso prosperò, anche nel secolo XVIII, quello che poteva usarsi anche dalle persone di modeste fortune. Furono celebri le fabbriche di ventagli dello Zucchi, del Bagozzi, del Finazzi e più tardi del Remondini di Bassano; e in gran voga i *ventoli* di modico prezzo, con incisioni rappresentanti le scene della vita popolare, i vari mestieri, le mode, i tipi singolari della città, caricature, feste, ecc. Nel catalogo del 1772 del Remondini, si legge: « 150 Rami per ventagli rappresentanti diversi Capricci e pensieri buffoneschi e ridicoli, maschere veneziane, ed altri novellamente rimodernati ed accresciuti di moltissimi stampi, miniati con colori fini e di oro guerniti e di argento ».

Eppure, tra le nuove raffinatezze e i capricci volubili della moda, non scomparivano del tutto le forme pretensiose e i deliri del gusto del seicento, specialmente nelle acconciature del capo.

VENEZIA — CANCELLO NEL GIARDINO GRADENIGO A S. SIMONE.

Già un poeta del seicento, il Businello, vedendo le capigliature femminili sovraccariche di riccioli (*rizzoni*), di uccelli, di fiori, di frutta, aveva scritto in una sua satira sulla *Moda*:

Le coltiva i cavei come zardini.

Sulle chiome, finte in gran parte e incipriate, s'alzavano le altere cuffie, le piume variopinte e certi cappelli in forma di cestino, per cui lo stesso mordace poeta:

VENEZIA, MUSEO CIVICO — PORTANTINA — SEC. XVIII.

All'usanza le porta d'erbariole
Una cestella in cima la testiera.

Un altro secentista, con immagine degna del suo secolo, aveva detto che « il volto, comparato alla chiomata macchina, che lo circondava, sembrava il punto della terra in riguardo alla circonferenza di tutto il cielo ».

Ma, anche nel settecento, per sostenere il *tupè* si mettevano tanti archi e castelli di ferro, che un celebre professore di Padova proponeva sul serio di applicare un parafulmine alle teste femminili, per salvarle dai pericoli delle saette. L'acconciatura del *tupè* era un gravissimo affare; un pettine di ottone reggeva i capelli incerati e sparsi di una polvere gialliccia e biondeggiante, che punto serviva alla decenza della testa, visitata da certi schifosi animaletti

.... di teste volgari ospiti un tempo.

Così Jacopo Vittorelli, arcade sdolcinato, che sul *tupè* scrisse alcune *stanze*, le quali valgono a rappresentarci la nobile signora allo specchio. Tra il parrucchiere ed il damerino, tra le ciarle mattutine piene di frivolezze e di scandali, incomincia la giornata. L'uso è:

Di dividere in due sempre il mattino
Parte a i capelli e parte al damerino.

Madama si compiace di avere la muffa in testa e suol nutrire dentro al *tupè*

. . . . un battaglione occulto,
E sì folto è lo stuol de gli abitanti
Che molti fanno i cavalieri erranti;

e suol tenere una spadina, pronta a dissipare i timori se

. . . . . . qualche civil fiera tempesta
sorgesse mai tra la minuta gente.

Affinchè il *tupè* possa resistere, il parrucchiere vi pone

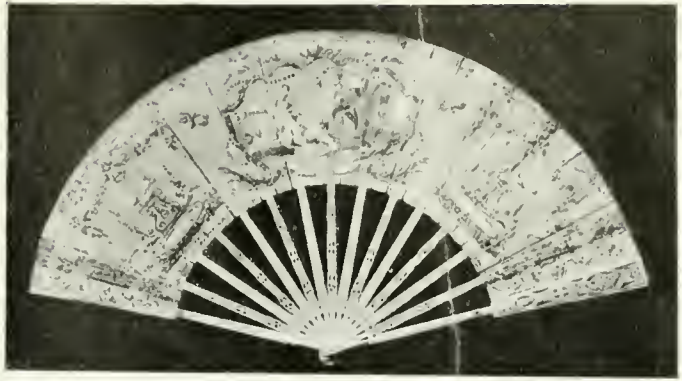
Un pettine sottil d'ottone e d'osso.

Poi il parrucchiere incera i capelli e

. . . . a dritta ed a manca
Di polvere gialliccia e biondeggiante
Sparge l'alto cimier, poichè la bianca
Pregiasi men dal secolo galante.

Qualche volta si mette sulla cima delle chiome un *immenso orribile cuffione* e fiori di Lione e di

VENEZIA, MUSEO CIVICO — FANALE A MANO — SEC. XVIII.

Venezia, fettucce, merletti, ecc. Un'altra moda francese, imitata a Venezia, era il *pouf au sentiment*, in cui le donne ponevano, per adornamento, il ritratto della madre, della figlia, del canarino, del cane, insieme con i capelli del padre o dell'amico del cuore. Dopo essersi con tanto e sì lungo studio accomodati i capelli, la dama si lavava le mani, poscia con una spugna il viso ed aspergeva le gote di belletto. Fra l'abbigliamento e lo specchio si spendevano almeno sette ore, e nella lunga intimità quotidiana il parrucchiere si trasformava alcune volte in amante. « Alcune di codeste signore — dice il parrucchiere in una commedia dell'Albergati — non isdegnano di far all'amore con noi, ed hanno il comodo di vederci ogni giorno, senza che il mondo dica, poichè è pronto il pretesto d'essere da noi acconciate ». Altre volte i parrucchieri erano scelti per intimi segretari e messaggeri, *colmati di regali e onorati di validissime protezioni.*

VENEZIA, MUSEO CIVICO — VENTAGLIO — SEC. XVIII.

Un viaggiatore francese del seicento, parlando delle mode femminili veneziane, dice che le donne « ont bon esprit et sont surtout charmantes dans leur conversation ; elles sont pompeuses et magnifiques dans leurs habits.... Pour la plus part empruntent leur beauté du fard, qu'elles mettent sur leurs visages pour se donner de la blancheur : elles prennent leurs bonnes grâces de leurs habits, qui ne leur donnent pas un petit éclat, *et leur belle taille des patins qu'elles portent si hauts, qu'elles sont obligées de s'appuyer pour marcher* ».

E un viaggiatore inglese dello stesso tempo scrive: « Les femmes sont belles et bien-faites, et elles souhaitent d'avoir la même reputation de fidélité que leur mari : mais leurs grands *sciappini* ou patins les défigurent: j'en ai vu d'une demi-aulne de haut : vous diriez qu'elles sont montées sur des eschasses, et elles paroissent de plus grande taille que les hommes, ce qui fait qu'elles ne sortent guéres à pied que deux femmes ne les soutiennent: et comme je m'en plaignois à quelqu'un on me dit que cela se faisait par politique, et que c'était une voie adroite pour faire demeurer les femmes au logis, ou pour les empêcher d'aller bien loin seules et en cachette ».

VENEZIA, MUSEO CIVICO — FERRO DI GONDOLA — SEC. XVIII.

E in vero, allora che, dopo la metà del secolo XVII, gli alti zoccoli, non lieve impedimento al camminare delle patrizie, furono surrogati da scarpettine con fibbie di brillanti e con la punta rivolta all'insù, ad un ambasciatore straniero, che

vantava l'uso più comodo delle scarpe, un patrizio veneziano, cui forse non garbava che le donne potessero muoversi troppo spedite, rispondeva: *Pur tropo comodo, pur tropo!* Però la moda degli alti zoccoli, di cui la bizzarra Arcangela Tarabotti fece una calda apologia, durò ancora sino al secolo XVIII, alternandosi con l'uso delle scarpette. In una specie di almanacco del 1688, una donna esclama: « Camminiamo talhora sopra mezzo braccio di piedistallo di legno e talvolta, come se fossimo lacchè, su mezzo dito di tacco ».

VENEZIA, MUSEO CIVICO — PARLATORIO DI S. ZACCARIA — QUADRO NELLA MANIERA DEL LONGHI.

Una grande trasformazione si nota invece nelle mode maschili.

Il robbone lunghissimo nero, foderato l'inverno con pelli preziose, stretto intorno la vita con una cintura d'oro, fu usato dai nobili sino verso alla fine del secolo XVII, in cui cominciò ad adottarsi, quando non si andava ai Consigli, il lezioso costume dalla giubba e dal giustacuore di tela ricamata, dal tabarro rosso o turchino, dalle scarpe con fibbie d'argento o dorate, dai corti calzoni e dalle calze di seta bianca, dallo spadino e dal cappello triangolare, dai manichini e dalle lattughe di trine.

Già fin dal seicento la gioventù metteva una cura così femminea nell'assetto della persona, che uno scrittore dubitava *se naturalmente si desse passaggio dal maschile nel sesso donnesco*, e vedendo come i giovani cospargessero le chiome di arabi profumi, di polvere di cipro e si dipingessero il volto, esclamava indignato: *Infamia del nostro secolo!* Il Businello descrive i giovani profumati *tuti rádai el viso;* canzona la moda del cappello lucido, *che par onto, dei maneghetti lunghi quanto un ninziol*, dei larghi calzoni e delle fettucce,

Dei galloni incarnai, verdi e turchini.

Più tardi, gli effeminati zerbini, oltre che mettere

ogni studiò nello abbigliarsi, studiavano, a similglianza delle donne, i sorrisi cerimoniosi e gli atteggiamenti dinnanzi allo specchio, e si mostravano artifiziati nel passeggiare, nell' assidersi, nel parlare, nel salutare; onde si può dire rassomigliassero alle statuette di porcellana, di cui erano ingombre le cantoniere delle loro stanze. Sciupavano tutta

VENEZIA, MUSEO CIVICO — SALA DEL RIDOTTO — QUADRO NELLA MANIERA DEL LONGHI.

la giornata facendo visite, lasciando viglietti con lascive figure di divinità mitologiche e seguendo in lunga schiera sulla Piazza e sul Molo le eleganti patrizie.

Il tabacco da naso, proibito dagli Inquisitori di Stato nel 1656, dopo pochi anni non solo fu permesso, ma dato in appalto al Governo. L'uso ne divenne comune, e fu accolto dai patrizi e anche da molte belle patrizie come una moda elegante, sfoggiandosi un lusso straordinario nelle tabacchiere d'oro ingioiellate, che si tenevano sempre fra le mani, studiando pur anco, con un certo galateo di prammatica, il modo di prendere, offrire e annusare il *rapè*, di chiudere la tabacchiera, di soffiarsi il naso, di starnutire.

Una nuova e bizzarra acconciatura del capo, non ignota ai romani, s'era inventata in Francia, in cui ne parla fin dal quattrocento il poeta Guglielmo Coquillart, e l'uso a Venezia ne divenne comune, dopo la metà del secolo XVII. I patrizi e i più eminenti cittadini portavano, fino a questo tempo, barba lunga e capelli corti, come si vede nelle tele di Tiziano e di Paolo; si sa che coltivavano la barba con ogni diligenza, dandole con le forbici e con il rasoio la forma voluta dalla moda, e stimavano quasi indegno del nome d'uomo chi non l'avesse. Ma, intorno al 1657, Paolo Foscari, che pare l'ultimo personaggio di levatura, che seguitasse l'antico esempio, era già a Venezia in voce d'uomo rozzo

VENEZIA — SALA NEL PALAZZO ALBO-CROTTA — SEC. XVIII.

e ribelle al progresso d'allora. I più avevano adottato i mustacchi ed il pizzo e portavano oramai i capelli lunghi, quando il patrizio Vinciguerra di Collalto, nel 1665, recò la parrucca di Francia, dove tal genere di acconciature costava fino a tremila franchi. La data è storica e riferita da tutti i cronisti, e noi ne li ringraziamo, poi che importava sapere quando abbia avuto luogo questa rivoluzione della moda, la quale potè molto sul costume e per avventura sull'arte. Ma la moda non attecchì subito, e il Governo, che non vedeva volentieri simili novità, con decreto del 29 maggio 1668, proibì rigorosamente la parrucca, dando incombenza di far osservare il divieto nientemeno che agli Inquisitori di Stato. Però i Veneziani, religiosamente sommessi ai severi ordini politici, pareva provassero un segreto compiacimento a non obbedire ai provvedimenti del Governo sulla forma delle vesti e

VENEZIA, MUSEO CIVICO — CONVITO DATO A CLEMENTE AUGUSTO ELETTORE DI COLONIA NEL PALAZZO NANI ALLA GIUDECCA (1755). QUADRO DELLA SCUOLA DEL LONGHI.

delle acconciature, e anche il decreto sulle parrucche fu, come al solito, inefficace. Il cavaliere Nicolò Erizzo, elegante libertino, portava una grande parrucca, che gli copriva quasi interamente la fronte, solcata da una larga ferita, da lui buscata in una delle sue matte avventure giovanili. Ma la parrucca non garbava al padre, il quale, fedele agli usi ed alle costumanze del vecchio tempo, non poteva tol-

lerare le molli usanze del figliuolo damerino, che, oltre alla nuova e strana acconciatura del capo, portava calzette rosse e scarpe bianche. Il vecchio Erizzo, dopo replicate e vane ammonizioni, non disse più verbo, ma dispose per testamento che quello dei suoi figli, che avesse portato parrucca e calze

VENEZIA, MUSEO CIVICO — MOBILI DEL SEC. XVIII.

rosse, fosse diseredato, sostituendo nella successione, in caso di disobbedienza, l'ospedale della Pietà. Mortogli il padre nel 1679, Nicolò Erizzo, volendo far sempre a suo modo, mosse all'Ospedale una lite, che finì con una transazione. E, per poter continuare a portare la parrucca, dovette sborsare seimila ducati. Ma le parrucche si facevano un po' alla volta più comuni, specialmente quando le fogge francesi furono introdotte a Venezia. Allora vennero in uso le parrucche a ricciolini pendenti, che si chiamavano a *gruppi*, quelle spartite per lo mezzo e si conoscevano sotto il nome di *cortigianesche* o *alla cortesana*; le altre finalmente alte e terminanti con una coda rinchiusa in sacchetto di seta nera, e si chiamavano alla *dolfina*. La parrucca, fulminata dai decreti del Consiglio dei Dieci, divenne, nel secolo XVIII, d'uso nazionale; l'adottò, nel 1709, il doge Giovanni Corner, e si finì col reputare uomo di poco savio e moderato costume chi non la portasse. Tanto variano gli uomini coll'andar del tempo! Antonio Benigna, modesto cronista, che, dal fondo della sua farmacia, pigliava nota di tutti i pettegolezzi cittadini, di tutto ciò che udiva e vedeva, ricorda che, il 7 gennaio 1757,

moriva il *N. U. Antonio Correr fo di eccellenza Piero di San Marcuola, d'anni 84; con sua capigliatura; ultimo dei patrizi senza perucca.* Il consigliere Giovanni Rossi riferisce nelle sue *Memorie* il seguente curioso aneddoto, che può mostrare in qual conto si tenesse la parrucca nel secolo passato.

Il padre del Rossi, essendosi fidanzato ad una curamente esser non ponno tutti quelli i quali portano *tupè* fatti co' proprii capelli. Lo disse Seneca nella lettera 105, che niente di solido si può sperare da simili giovani!

— Cosa conviene adunque ch' io faccia?

— Signor mio! Cosa! Tagliarsi subito i capelli e assumer la parrucca usata dai galantuomini.

VENEZIA, MUSEO CIVICO — MOBILI DEL SEC. XVIII.

Mocenigo, si presentò ad uno dei più autorevoli personaggi della Repubblica, per ottenere un ufficio. Il grave personaggio, dopo aver squadrato il giovinotto, con brusche parole fece chiaramente intendere che sarebbe stato assai difficile ottenere il posto desiderato.

« Era ben naturale — continua il Rossi — che l'altro sbalordito, nulla avendo da rimproverarsi, dimandasse: — perchè dovesse temere — e colui:

— Sa ella veramente quanto importi l'ufficio da lei bramato? Uomini maturi e gravi ci vogliono, e non ragazzi per sostenerlo con decoro, e tali si-

— Sarebbe forse quella che vedo là la sua, o signore?

— Appunto è la mia: ma si ricordi non farsela così schiacciata, per lei ce ne vuole una analoga alla sua età; deve essere appuntita. la schiacciata è propria dell'età senile, il giovane deve portar parrucca, ma non usurpare la forma ai vecchi concessa, bisogna arrivare alla mia età, bisogna lavorare, capisce? »

Il Rossi sacrificò la sua bella chioma, si fece radere la testa e vi fece adattare una parrucca, con determinato numero di ricciolini alle parti e *tupè*

VENEZIA, RR. GALLERIE — P. LONGHI: IL MAESTRO DI MUSICA

Pareva che Venezia dovesse finire, come le repubbliche greche, tra il vano fasto e le ebbrezze. Il Senato si impensieriva grandemente di questa condizione di cose, e cercava vietare *le pessime e detestande invenzioni dei sartori che ogni stagione cambiando mode producono la rovina delle famiglie.* Già nel 1658, il Senato riprovava il lusso sfrenato con le seguenti parole: « Li lussi e le vanità nella materia di pompa, sono oggidì in eccessi esorbitantissimi prorotti, a segno che si vede portata la rilassatezza degli uomini a consumarsi a gara in dispendi molto gravi ». Finalmente, in questi termini, nel 1781, il Maggior Consiglio sollecitava il Senato a provvedere allo sconsigliato dissipamento delle ricchezze: « Lo spirito di vanità e leggerezza riproducendosi di continuo in aspetti diversi, e tanto più nocivi al sistema del nostro Governo, quanto più lo sconcerto rende impotenti li patrimoni dei cittadini a servizio della patria, diviene indispensabile il far uso di quelle opportune regolazioni, ecc. » Le leggi frequentissime continuavano, come per lo passato, a combattere con grande, ma inutile persistenza contro lo sfoggiare delle donne, indicando persino il modo con il quale dovevano essere cucite e guarnite le vesti, bruciando persino nella corte del Palazzo ducale le poppe posticce, che venivano di Francia. Chi esamini i provvedimenti suntuari, anche di questi ultimi secoli, vede succedersi d'anno in anno e rin-

a pane di zucchero, secondo le regole, ma non senza provocare le vive proteste della fidanzata.

« Fu d'uopo adattarsi. Comparve di nuovo, munito di tal egida, al Satrapone dinanzi: tosto fu riconosciuto e: — Va benissimo, bravo! venga qui, che cera da galantuomo! Pietro, portate la merenda a questo giovane. — E già ben presto il posto desiderato da lui si ottenne ».

Le vecchie mode venivano sempre più in dispetto, e nel secolo XVIII anche l'uso di portar la toga per istrada si faceva sempre più rado, e i nobili tenevano sotto le Procuratie certi camerini a vôlta, ove deponevano la veste nobiliare, che indossavano prima di andare in Consiglio.

Tra quella vita artificiale, gli spiriti si assopivano a poco a poco; e i patrimoni, tra tanto furore di lusso, s'assottigliavano.

BIGLIETTO DI VISITA — SEC. XVIII.
COLLEZIONE DEL DOTT. A. BERTARELLI DI MILANO.

BIGLIETTO DI VISITA — SEC. XVIII.
COLLEZIONE DEL DOTT. A. BERTARELLI DI MILANO.

novarsi i decreti, i quali vietavano le vesti che non fossero di *sola seda schietta* e senza adornamento, i lunghi strascichi, i manicotti di pelli rare, i drappi e i veli, ricamati in oro ed argento, le maniche aperte, lunghe e pendenti, i monili smaltati, le agate, le corniole e gli aghi da testa in filigrana, le trine che non fossero fabbricate in città, gli *alamari* e le *pettorine* con gemme, le calze d' Inghilterra, i guanti adorni d'oro e di perle, i ventagli in metallo prezioso. E pene severe erano minacciate ai merciaiuoli, che vendevano di soppiatto fettucce di seta e di raso, e guarnizioni proibite, e panni e trine provenienti dall' estero. Perfino nelle Promissioni ducali era tenuta parola delle pompe smodate e si stabilivano certe norme al vestito delle dogaresse, le quali dovevano alle altre patrizie essere esempio di lusso dignitoso, ma non sfrenato. Per ciò, non soltanto la sospettosa gelosia dei governanti proibiva alla dogaressa l'accettar doni e il posseder feudi, ma il pensiero altresì di evitarle occasioni di spese eccessive. Non fu più permesso alla moglie del doge l'uso del corno in testa e furono proibite, *come azione poco aggiustata alla moderazion del Governo*, le incoronazioni delle dogaresse.

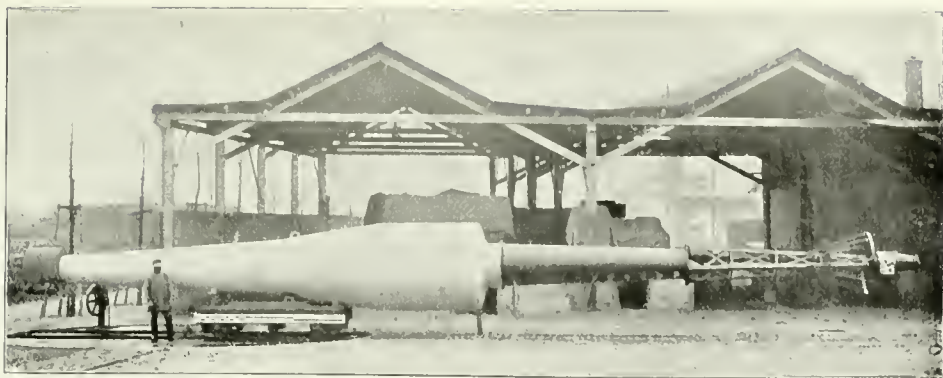
Nelle gondole si era pure sbizzarrita la smania del lusso. Erano, nel secolo XV, semplici barchette di svelta costruzione, adatta ai canali della città, ricoperte di panni colorati e fioriti, con il lettuccio sostenuto da assicelle curvate ad arco e con due piccoli rostri di ferro a poppa e a prora; ma già, nel secolo XVI, si fabbricavano gondole con prore dorate e *felzi* (lettucci o camerette) di raso o seta verde o paonazza, adorni di trine e ricami, co' *ferri* (rostri) torti in mille guise, con graziosissime borchie, con piramidi e fiori. Leggi severissime cercavano ridare alla gondola semplicità ed eleganza, ordinando che il *felze* dovesse essere coperto di un panno di lana nera, detto *rascia*, dal paese donde proviene, e proibendo in pari tempo che i barcaiuoli fossero vestiti di seta o drappo, con ornamenti e fiocchi d'oro. Tolto il rostro di poppa, rimase solo quello di prua, di forma singolarissima, largo e piatto come

VENEZIA, RR. GALLERIE P. LONGHI: LO SPEZIALE.

una lama in alto, frastagliata in più denti di sotto. Allora che le gondole furono tutte uniformemente nere, si sfoggiò il lusso nei fanali, nell'arme d'ottone che adorna il *felze*, nelle lamine, negli uncini, nelle viti dorate.

I provvedimenti, tanto più severi quanto inefficaci, non potevano tenere in freno il lusso ed impedire i dispendi, che diventavano folli allora che i patrizi erano eletti rettori delle province di terra ferma. Un solo esempio servirà a dare un' idea di questo spreco insensato. Nel 1778, Leonardo Dolfin è eletto podestà e capitano di Brescia. Si ordinano subito quattro carrozze, intagliate riccamente con pitture e ornati d'oro, foderate di velluto e di damaschino, e oltre a molti arnesi per i cavalli, si dà commissione *di un finimento da tiro nobile di otto cavalli, di damaschino cremese del più vivo colore.* Il finimento costò cento zecchini, le carrozze lire 20,605.

POMPEO MOLMENTI.

PIETRO LONGHI : IL RITROVO DALL'INCISIONE DI FLIPART.

UN GAVITELLO LUMINOSO DELL'ALTEZZA DI 18 METRI IN CANTIERE.

NOTE SCIENTIFICHE: L'ORIENTAZIONE DELLE NAVI IN CAMMINO.

MAI quanto oggi le terre littorali hanno acquistato valore come sorgenti di ricchezza commerciale e come luoghi d'onde sia lecito esercitare una somma di politica influenza. La nave da guerra mediante la missione che esercita durante il periodo di pace e che consiste principalmente nell'aprire alla propria bandiera l'uscio dei traffici nei più lontani lidi; la nave commerciale mercè lo scambio diretto di derrate che le è affidato; la nave da diporto mercè l'educazione fisica e morale che impartisce a chi vi soggiorna e viaggia; la nave peschereccia, in qualità di fornitrice ai mercati dell'interno di alimento sano e nutriente, spiegano, ciascuna per via delle proprie manifestazioni, il generale interessamento che tutti i popoli civili sentono per le questioni marittime, oggi diventate principali, da secondarie che furono. Son esse che hanno dato vita ad una nuova e più larga forma della politica cui si è dato in Germania nome appropriato di *politica mondiale*. Tutte le nazioni, con varia fortuna ed intensità, sono obbligate a seguirla. Caratterizzerà il secolo XX, come la politica delle nazionalità segnalò il secolo XIX.

Infatti il traffico per via di mare si va intensificando nel mondo intero, anche tra gli inesperti, pei grandi problemi che le continue esigenze della industria e del commercio accumulano intorno ai tecnici, e si ricerca in ogni classe della società gran numero d'uomini, non solo esperti nelle costruzioni navali, e che ne conoscano la professionale terminologia, ma siano anche istruiti sul modo in cui le navi a mare si comportano.

Uno scoglio, nondimeno, ce l'offre sempre la questione dell'orientazione delle navi in cammino e il modo di dirigerle negli stretti canali, questione la quale prova come, in generale, manchino ancora i mezzi adeguati, e le speciali cognizioni in proposito siano tuttora insufficienti.

Il mezzo principale dell'orientazione elementare sul mare, in ogni tempo, nel giorno come nella notte anche senza stelle, era, è, e resterà ancora a lungo per l'avvenire, l'ago magnetico. Esso, come risulta dalle tradizioni leggendarie dei tempi più remoti ed oscuri, fu usato in Cina sino da mille anni prima di Gesù Cristo, per misurare i terreni, mentre i geometri lo usavano per stabilire i raccordi.

È fuor d'ogni dubbio che la peculiare dote della magnete naturale, che è di attrarre il ferro, fu dagli antichi nostri antenati d'occidente conosciuta ed apprezzata; Aristotile e Plinio, a detta del Padre maestro Alberto Guglielmotti dell'ordine dei Predicatori, solenne e profondo istorico della Marina Pontificia, lasciarono scritto: « Meno precisamente gli antichi conobbero l'altra dote del magnete, che è di attrarre il ferro e comunicargli la virtù propria. Non conobbero l'altra, ultima e suprema, che è di volgere al polo ».

Ciò non pertanto navigavano in alto mare; tanto nel ristretto Mediterraneo quanto negli amplissimi Oceani chiamati Atlantico ed Indiano. E, pur relegando tra le favole certe relazioni di viaggiatori che riferirono alcune navigazioni lunghissime onde, non di meno, la letteratura classica ci ha trasmesso il ricordo, pur ne rimangono molte indubbie e che esigettero un' orientazione, se non sicura, almeno approssimata.

Nella *Torre dei Venti* in Atene, nelle tavole di Vitruvio, di Varrone e di Plinio e nella Tomba delle bighe a Tarquinia è rappresentato l'orizzonte su d'una tavoletta rotonda, divisa in otto venti principali con altrettanti mezzi venti e con altre minori suddivisioni.

Lo stromento così graficamente riprodotto, certo inventato dal gran popolo navigatore che l'antichità chiamò dei Pelasgi, ebbe comune il vocabolo negli idiomi diversi del popolo elleno e dell'italico, il che prova la loro consanguineità col pelasgo.

È il *pinace;* lo s'incontra nominato da Svetonio, da Tertulliano e da Plauto ed è tuttora in uso presso i moderni Greci. Il Guglielmotti così descrive il modo con cui il *pinace* si orientava, escludendo evidentemente l'ago calamitato :

« Si orientava a mano, accertato prima il punto ortivo del sole, della luna o di alcun astro, secondo la loro declinazione dall'equinoziale, o veramente presone il punto occiduo colle stesse cautele, o l'ombra meridiana, o vero la direzione dell'ultima chiara stella sulla coda dell'Orsa Minore presso al polo, detta per eccellenza la *stella* ».

Insomma, orientando il *pinace* o rosa dei venti sia al polo, sia al punto ove tramontava qualche stella, o la luna o il sole, e cercando fissare il *ponente* vero e non l'apparente, navigavano tra cielo ed acqua fuori d'ogni vista di terra.

È lecito supporre che navigassero securi, perchè la mancanza d'istromenti perfetti è cagione che dall'uso degl'imperfetti si tragga il massimo rendimento, spingendo sino al massimo d'intensità le doti acquisite di osservazione e le facoltà meccaniche. N'è prova il modo sicurissimo col quale ancor tuttodì navigano ammirevolmente gl'indigeni delle isole della Polinesia, orientandosi sulla direzione che alle onde impartiscono i venti che soffiano regolari; così li ha visti compiere traversate di parecchie centinaia di miglia il famoso viaggiatore toscano Beccari, lodandone a me la maestria singolare.

I Cinesi, altro antichissimo popolo navigatore dell'Oceano orientale e che si distese dalle più settentrionali isole del Nippon sino alle più australi dell' Insulindia, usarono senza dubbio alcuno il magnete. E quando gli Arabi — anche prima della riforma religiosa indotta in loro da Maometto — si trovarono nella Malesia i Cinesi a fronte, ne appresero la virtù del magnete naturale e ne introdussero l' uso nel Mar Rosso, nel Persico e nell'Oceano Indiano che frequentavano sino a Madagascar. Affacciatisi al Mediterraneo, applicarono il magnete al pinace. Era il magnete arabo e cinese sospeso ad un filo al di sopra del pinace, oppur galleggiante mercè una cannuccia nella quale la pietra bruna era inserta; *dans un fètu*, come dissero i francesi del XII secolo, i primi a parlarne; tra i quali primissimo Guyot de Provins poeta che nel 1180 scrisse:

> Un art font qui mentir ne peut
> Par vertu de la manette,
> Une pierre laide et brunette
> Où li fers volontiers se joint.

Un anonimo provenzale, circa del tempo di Guyot, parla della stessa pietra; ma del ferro magnetizzato no, affatto.

Così si giunge all'anno 1219, nel quale il francese Jacopo da Vitry, vescovo di Tolemaide, scrivendo i suoi tre libri di cronaca intitolata *Historia Damiatina,* giusto durante il lungo assedio stretto alla città egizia da Pelagio vescovo d'Albano e dai suoi Romani mandativi da Onorio III Pontefice, dice: « L'ago di ferro, dopo il contatto della calamita, si volge sempre alla stella e al polo settentrionale: quindi è sommamente necessario a noi che navighiamo sopra mare ».

Più tardi Guido Guinicelli diede dell'ago e della sua caratteristica virtù assai preciso conto nei versi seguenti:

> In quelle parti sotto tramontana
> Sono li monti della calamita
> Che dan virtute all'aere
> Di trarre il ferro; ma perchè lontana
> Vole di simil pietra aver aita
> A farla adoperare
> Et dirizare l'ago in ver la stella.

L'orientazione in mare per mezzo di ago calamitato non ha dunque documento noto anteriore al 1219. E il vescovo di Tolemaide con chiarezza singolare racchiuse in sentenza brevissima e integra: « 1° la calamita artificiale ottenuta per contatto; 2° la figura d'ago data alla medesima; 3° la sua po-

larità; 4° l'applicazione alla nautica ». E la frase tra gli asterischi la levo di peso dal testo del mio maestro Guglielmotti.

* * *

Cade quest'anno il centenario dell'invenzione della bussola, attribuita a Flavio Gioia da Amalfi, dal capitano comasco Pantero Pantera chiamato Fabio, da altri Giovanni. V'ha chi ritiene questo Flavio, o Fabio, o Giovanni tale che sotto il cognome Gioia vestì panni; v'ha chi lo relega tra coloro che mai non fur vivi. Capitana la schiera degli affermatori il Protopisani; quella dei negatori il barnabita illustre Padre Timoteo Bertelli, la cui competenza in tutto ciò che alla bussola si riferisce è incontestata. Non sentendomi da tanto per giudicare, taccio.

Affidandomi pertanto all'analogia che mai non si smentisce nei ritrovati umani i quali si riducono perfetti mercè il tempo e le consecutive esperienze, nè mai balzano fuori complete d'organi come di Minerva uscente dal cervello di Giove i Greci favoleggiarono, opino che da Jacopo da Vitry del 1219 a quel qualsivoglia amalfitano di dubbio nome ed altrettanto dubbio cognome, ma del 1302, l'istromento di navigazione mercè l'orientazione a mare fu soggetto a parecchi miglioramenti successivi, cioè sospensione dell'ago sul bilico; disegno della tavola rotonda in figura della *rosa*, che tra i fiori mena il vanto della leggiadria e del profumo squisito, appuntandone i petali ai trentadue punti o rombi che dir si voglia; al polo il *giglio*; omaggio a Roberto Angioino re di Napoli e per conseguenza Signore di Amalfi e che il *fiordaliso* aveva nello stemma; oppure omaggio a Firenze, la rinomata città commerciale e bancaria del XIII secolo che allor allora chiudevasi; al punto di levante la *croce*, in venerazione del Santo Sepolcro che giaceva a levante delle città tirrene; e infine la chiusura di tutto l'attrezzo in una scatola chiamata bossolo per via di *metonimia*, dalla essenza di legname prescelto per costruirla, essenza tenace, robusta, tra le più dure e resistenti del floral reame dei nostri climi temperati. Più tardi — scorsero due secoli e mezzo — Cardano diede alla bussola, cosa italica, senz'alcun dubbio, l'ultima finitura colla sospensione doppia che tuttora serba il suo nome presso ogni popolo.

Tutto dunque italiano; cosa e nome. Cosa, perchè noi soli abbiamo la spartizione della rosa in *otto* venti, la lingua italiana essendo unica a possedere nell'usual vocabolario suo otto nomi speciali e rispettivi a ciascun degli otto venti: *tramontana, greco, levante, scirocco, ostro, libeccio, ponente* e *maestro*.

Apparentemente l'idioma provenzale ha coll'italiano questa comunanza degli otto vocaboli; ma è acquisito, comecchè la *tramontana* dei provenzali non scenda dal di là dei monti, come a noi, nè il *mistral* soffii dalla direzione del nostro maestrale. Nome, perchè *bussola* d'onde *boussole* dei francesi e la locuzione inglese *to box the compass*, significante *regolare la bussola*, ha la sua natural origine in *bossolo*, vocabolo nostrale che significa qualcosa, mentre in francese ed in inglese no; perchè il bossolo vi si chiama *buis* e *boxwood*.

Anzi, assai modernamente l'istrumento nautico si disse *bussola;* chè anzi il nome classico è *bossolo*. Ecco esempli: questo lo traggo pari pari dal *Guerin Meschino* romanzo del secolo XIV, citato da Guglielmo de Libri nella sua *Histoire des Mathématiques*: « Però li naviganti vanno con la calamita securi per lo mare e con la stella, con lo partire della carta e de li *bossoli* della calamita ».

E nel secolo seguente Goro Dati, autore della *Sfera*, poema in ottava rima, enumerando i mezzi onde il navigatore dispone, aveva cantato:

> Et con la carta dove son segnati
> I venti et porti et tutta la marina
> Vanno per mare mercanti et pirati
> . . . .
> Col bossol delle stelle temperate
> Di calamita verso tramontana
> Veggion appunto ove la prora guata.

E poi, non è forse naturale che chi crea la cosa, ne conii anche il nome?

Pur non di meno, anche posciachè Cardano ebbe donato all'ago un più equilibrato modo di sospensione, la bussola nautica non fu mai stromento di orientazione perfetta. L'ago non si drizzò mai al polo sidereo, ma bensì al magnetico. Del che, pur ignorando l'origine della cosa e tanto meno spiegandosene il motivo, gli antichi si accorsero, paragonando la direzione dell'ago e la giacitura della stella polare.

Ho infatti trovato nella *Cronica de Don Pero Niño conte di Buelna*, che il suo autore Gutierre Diaz de Gamez ha intitolata *El Victorial*, che nel 1404 messer Nicola Bonel « genovese, uomo di mare perfetto », padrone di galea e consigliero di Pero Niño, in una certa impresa corsalesca in Barberia, si accorse, durante un temporale che mise a

repentaglio l'esistenza delle due galee onde l'impresa componevasi, che le bussole *noerestaban*, cioè tendevano al maestrale, e non appuntavano al vero rombo di tramontana. Si conoscevano dunque gli effetti del fenomeno che oggi chiamiamo *declinazione dell'ago calamitato* e della variazione angolare che fa d'uopo correggere, ma lo attribuivano al caso sino alla fine del XV secolo i più savi uomini del tempo, finchè Martino Behaim (detto Martino di Boemia) cavaliero di Norimberga e il più famoso scolaro del grande Regiomontano, astronomo di Mattia Corvino e di Sisto IV, dimorando presso l'infante Enrico di Portogallo detto il *Navigatore*, raccogliendo e concretando tutta la imaginabile esperienza dai viaggiatori che facevano capo a Sagre, dove l'infante teneva una corte che era una vera accademia di scienze naturali, scoprì che i poli erano due, il sidereo e il magnetico e confermò quello che già nel 1269 Peregrini aveva segnalato. Ma ecco che correndo il 18 settembre 1492, Colombo che navigava alla ricerca della nuova via alle Indie, trovandosi a ponente di Flores delle Azzorre, osservò che la bussola puntando precisamente a tramontana, i due poli, il sidereo e il magnetico, si confondevano. Ma il giorno dopo la variazione ricomparve comunque con segno opposto: Colombo (e dopo di lui Sebastiano Caboto) credè erroneamente che il mutamento della variazione da occidentale ad orientale passando da un meridiano dov'essa era nulla, procedesse con regolarità, sì che il meridiano di *nulla variazione* potesse far *da linea di fede* e così si avesse modo di segnar agevolmente la propria longitudine. Vana illusione! Colombo se ne distolse, Caboto no. Morì nella fede di possedere un segreto per calcolare la longitudine; strana cosa in un marino di primo ordine qual era; certo professionalmente, il migliore della gran pleiade.

* *

La declinazione dell'ago magnetico si corregge rilevando al tramonto il sole prossimo a sparire per trarne l'*amplitudine*, cioè l'arco tra il ponente della bussola detta *azimutale* la cui rosa è divisa in angoli di 30 secondi di minuto e il centro dell'astro tramontante. Quell'arco è l'*azimuth*. Secondo me è l'ultimo vestigio dell' uso dell'antichissimo pinace. Il vocabolo *azimuth* è d'origine saracena.

Colla bussola corretta della variazione, carte ben tracciate ed un accurato computo del cammino è agevole *sapere dove si è*: fare insomma ciò che chiamasi in gergo marinaresco il *punto di stima*,

BUSSOLA MODERNA PER NAVE. (LA ROSA DEI VENTI GALLEGGIANTE NELL'OLIO.

appunto perchè trovato secondo le regole date dalla *navigazione stimata*.

Ma quando si è al largo mare conviene certo di far il punto di stima con qualcosa di più austero, facendo appello alla *navigazione astronomica*, che ricerca la latitudine e la longitudine in un modo molto più scientifico e molto meno meccanico di quello insegnato dalla navigazione per stima.

Per ambedue le soluzioni bisogna ricorrere all'altezza del sole o di qualche altro astro sull'equatore; essa si rileva mediante l'istromento a riflessione chiamato *sestante* od *ottante*, secondochè l'arco che comprende è la sesta o l'ottava parte della circonferenza. L'altezza del sole per prendere la latitudine meridiana si prende presso a mezzogiorno, quando il sole sale al massimo del suo corso prima di scendere apparentemente verso ponente. L'altezza corretta di 12 minuti (nei quali si comprendono le correzioni volute dall'altezza dell'osservatore sull'orizzonte, dalla rifrazione, dalle parallassi e dal semidiametro) si sottrae da 90°; e il risultato sommato alla declinazione del polo che si trae dalle tavole inserite nell'*Almanacco nautico* dà la latitudine a mezzodì.

Per la determinazione della longitudine l'altezza del sole che si prende o alle 8 1|2 del mattino o intorno alle 4 del pomeriggio interviene come elemento necessario sul calcolo d'*angolo orario*, il cui risultato sottratto od aggiunto dall'ora di uno o più cronometri regolati su d'un meridiano conosciuto (Greenwich, Parigi o l'isola del Ferro) procura la longitudine all'istante dell'osservazione dell'altezza del sole.

Ma questa è roba che dall'orientazione della nave, scopo di questo articolo, si discosta. Pur dovevasi accennarvi, perchè secondo il *punto*, ottenuto o dalla stima o dal calcolo, l'orientazione si muta evidentemente.

Teoricamente poi la longitudine si ottiene mediante la occultazione di alcune stelle, la distanza osservata al sestante tra la luna e le stelle; ma praticamente una buona longitudine ottenuta col confronto ed operando con tre cronometri per aver il controllo tra i risultati è quanto si deve domandare allo scibile marinaresco quando si naviga al largo.

Pur tuttavia cronometro e sestante non hanno tolto importanza alla bussola. Anzi la navigazione a vapore che non teme praticarsi presso alle coste, che alle navi a vela erano irte di savi terrori, ha dato occasione a numerosi nuovi modelli di bussola.

RICOGNIZIONE COL SESTANTE.

Così oggi alle vecchie bussole dei secoli XVIII e XIX sono sostituite le bussole del Thomson, che sono a secco e le bussole dell'americano Ritchie, del Duchemin francese, del nostro compianto ammiraglio Magnaghi, del Seichl austriaco, che tutte sono a liquido, vale a dire che hanno l'ago (o gli aghi) e la rosa roteante su d'un perno di sospensione la cui estremità inferiore è infitta in un *mortaio* metallico, riempito da un liquido che congeli a temperature bassissime; così un miscuglio d'acqua e di alcool oppure glicerina pura.

Inoltre, appena il ferro fu introdotto come elemento costitutivo delle navi, siccome esso perturbava l'azione dell'ago, così l'astronomo inglese Airy inventò le *bussole compensate*.

Il mezzo fu questo: introdurre, a bordo, delle nuove forze perturbatrici, sottoposte alle stesse leggi, ma uguali e contrarie a quelle che il ferro della nave già mette in azione; tali in una parola da produrre sull'ago calamitato una deviazione uguale e di segno opposto a quella che le forze della nave producono.

Ciò si ottiene mediante l' inserzione nella chiesuola che contiene la bussola di magneti correttori e coll'adattamento ai lati della rosa dei venti (fissata com'è sull'ago) di compensatori in ferro dolce che sono foggiati a sfera.

***

La compensazione pertanto non risponde che alla necessità di neutralizzare l'influenza che esercita a bordo il materiale metallico della nave stessa; ma vi sono altre cagioni di perturbamento.

Ecco a questo riguardo quanto dice il Joerster nel suo *Orientierung der Seeschiffe*.

Nei movimenti della nave la posizione della bussola rispetto alle masse di ferro muta completamente. Per esempio, la nave inclinando a sinistra, la massa di ferro che stava simmetricamente in rapporto all'ago, va sollecitamente a destra. Le correnti elettriche producono grandi perturbamenti.

La pratica della correzione delle bussole si fa secondo modi indicati dalla pratica. Ecco come il sig. Edoardo Rebaudi, nella sua opera *Corso di navigazione stimata*, tratta l'argomento :

« Siccome la posizione della bussola rispetto alle masse di ferro di bordo e la quantità stessa di queste masse varia da un bastimento all'altro, ne segue che le deviazioni determinate per una nave non si potranno ritenere le stesse per un' altra, ancorchè dell'istesso tipo. Inoltre, siccome col variare della direzione della prora, il ferro esistente a bordo assume posizioni diverse rispetto all'ago della bussola e quindi la influenza diversamente, accade che la derivazione dell'ago non è la stessa per le diverse direzioni della prora. Finalmente siccome il magnetismo terrestre varia d'intensità col variare della posizione geografica, anche le deviazioni varieranno nell'istesso senso. Sicchè potremo concludere che bisognerà *determinar le variazioni per ogni bastimento, per un certo numero di volgimenti della sua prora egualmente distribuiti sulla rosa, e rinnovare le osservazioni ogni qualvolta il bastimento abbia cambiato di troppo di posizione sul globo, specialmente in latitudine* ». È evidente che per determinar le deviazioni non si dovrà mutare in nessun modo la disposizione delle masse di ferro che son prossime alla bussola normale di bordo; anzi ogni minimo attrezzo sarà mantenuto al suo luogo abituale.

Vi sono dunque tre metodi di correzione della bussola, secondochè si operi stando in porto, in rada od in navigazione. Il sistema fondamentale è di far percorrere alla direzione della prora un completo giro d'orizzonte in località d'onde una terra ben nota non sia distante; e verificare rombo per rombo qual sia la distanza angolare tra ciascun rombo segnato dalla bussola normale ed il vero ottenuto dalla relativa posizione dei punti noti della costa col polo. Ciascuna nave italiana da guerra prima di partire dai porti di armamento di Spezia, Napoli o Venezia si reca ai rispettivi luoghi di Varignano, Pozzuoli o Spignon, dove sono disposti a triangolo certi gavitelli che agevolano il giro completo della nave su sè stessa. Siccome ogni punto del lido concomitante è assolutamente noto, i rilevamenti reciproci e simultanei dànno rombo per rombo l'errore della bussola. Allora non rimane che tracciare una tavola di corrispondenza tra il rombo quale la bussola lo segna e la direzione cui veramente corrisponde.

Naturalmente codesto lavoro va di tanto in tanto ripetuto, almeno quando la nave si è discostata molto dal porto ove la prima correzione ha avuto luogo.

I piroscafi della *Compagnia Generale di Navigazione Italiana*, nota ed apprezzata per la rarità dei sinistri, correggono le loro bussole col sistema ripetuto indicato or ora e che chiamasi *dei rilevamenti reciproci e simultanei;* ed usano a bordo due rose dei venti concentriche.

La rosa dei venti tracciata nella parte interna è la bussola magnetica; concentricamente ve n'è un'altra che è la bussola deviata; e mediante chiamate si mettono in corrispondenza i rombi falsi coi veri. L'uso di questo diagramma semplice è facilissimo.

Sui metodi per verificare le bussole in alto mare vi sarebbe troppo da dire, e difficilmente in modo intelligibile ai profani dell'arte; pur non si può far a meno di raccomandare la massima attenzione nel verificare le bussole, postochè la maggior parte dei grandi sinistri (l'*Elba* e la *Bourgogne*, per non citar che i più recenti e chiassosi) è stata cagionata da errore delle bussole. Bisogna aggiungere eziandio che, malgrado la maggior precisione che la navigazione col sestante e col cronometro procura, non sempre vi si può ricorrere; dunque maggiore la cura nell'aver bussole ben regolate. È noto che se v'è burrasca, o si naviga con folta nebbia, allora viene impedita ogni osservazione astronomica. La bussola e la velocità del battello dànno un unico accertamento, circa la direzione e la probabile lontananza dall'ultima finale destinazione.

C'è pure da considerare, dopo anteriori esperimenti, quale deviazione può aver subìto la nave in causa del vento e della condizione del mare; inoltre c'è da notare se, in quale direzione e con quale forza complessiva, in rapporto alle prossime regioni, si sono manifestate correnti superficiali alle acque marine che possono aver sviato il bastimento. Anche dalla mutevole temperatura dell'acqua, può esser dimostrato se ci si trovi nella vicinanza, nell'estremità, o nell'interno delle correnti, segnate su carte mal disegnate, come p. e. il *Gulfstream*.

Anche l'oculatezza del capitano di una nave va tenuta in gran conto per assicurarne la incolumità in caso d'incertezza nell'orientazione. È certo che chi si avventa nella folta nebbia, chi non va nella direzione segnalata da altre navi che ha incontrato merita, benchè abile e pratico, una tremenda punizione per la sua temerità, ammenochè egli stesso, la sua nave e i passaggeri, che questa trasporta, non vadano a precipitare negli abissi del mare.

L'ultimo spaventevole esempio, fu dato dalla velocissima nave francese la *Bourgogne* che s'incagliò sui banchi di Terranova. Ad onta degli espressi accordi presi dalle concorrenti compagnie di navi veloci per evitare con una rotta al Sud quelle pericolose regioni, il più delle volte circondate da folte nebbie, la *Bourgogne*, per risparmiare poche ore, prese la via più corta, e nella nebbia urtò in una nave a vela da cui ricevette la ferita mortale.

Mentre si sono date indicazioni soltanto per l'alto mare, e per le sopradescritte località, molti altri nuovi mezzi per assicurare la sicurezza di navigazione si offrono quando la nave sia in prossimità della terra.

Qui entrano in scena le carte marine coi loro segni particolari, dai quali si può conoscere, attraverso numerosi scandagli, la natura del fondo del mare. Dal risultato di questi scandagli si può avere qua e là la desiderata orientazione. Se l'aria è fosca, allora il marinaio si deve aiutare co' propri scandagli. Passo per passo, il fondo verrà osservato, e appena la marea è più bassa e la vicinanza alla terra sembra pericolosa, allora si lascino cadere le àncore ed i fischi ed i segnali dominino la situazione.

Gli scandagli hanno acquistato straordinario valore poichè la *talassografia*, cioè lo studio del fondo del mare, ha fatto progresso enorme. Oggi sulle carte marine sono registrate indicazioni del fondo ignote ai nostri nonni. Ingegnosi apparecchi di scandagli sostituiti al venerabile piombino che risale all'epoca romana, concedono orientarsi sui dati del fondo quasi come su quelli astronomici o della bussola; ne sono spesso la conferma e la riprova.

Inoltre vengono in aiuto all'orientazione le *sirene* a vapore situate sulle punte del lido od anche su scogli emergenti dal mare.

Segnate sulle carte marine e registrate nei portolani e nei *Sailing Directories*, le sirene a certi intervalli caratteristici dànno segnali sonori. Si ode p. e. nella nebbia un suono regolare ed interrotto, che dura cinque secondi con una pausa di dieci: allora si cerca sulla carta la stazione corrispondente e si ha mezzo di scegliere la propria direzione.

Più difficile e pericoloso è il manovrare colla nebbia di fronte ad altri bastimenti, i cui segnali sembra vengano da grande distanza, mentre forse qualche minuto dopo, una grande e fitta ombra spaventosa vi si parerà di fronte. Al principio dell'anno passato avvenne nel porto di Nuova York che una veloce nave tedesca, nella più fitta nebbia, dovesse partire subito. Per due ore furono fatti, a corti intervalli, i segnali per la nebbia che venivano corrisposti colla più grande esattezza, ed erano udibili da sempre minor lontananza. Improvvisamente qualcosa illumina i veli caliginosi e quasi addosso alla nave tedesca si trova la veloce nave inglese

Teutonic, della *White Star*, una delle maggiori compagnie di navigazione del mondo. Mentre gli ufficiali di bordo nascondevano il momentaneo sgomento che il caso fortuito aveva in essi ingenerato, i passaggeri (fortuna talora l'ignorare il pericolo!) si rallegravano del duetto tra le sirene d'ambo i grandi piroscafi che si scambiavano segnali per non urtarsi reciprocamente.

notato su tutte le carte, nonchè il colore caratteristico, cosicchè incorrere in errore esaminando il fuoco da cui è illuminata la costa è assolutamente impossibile.

Per non uscir dal Mediterraneo, da Gibilterra sino a Palermo si può seguire la costa trovando una luce di fanale appena scompare alla vista quella precedente.

IL FARO DI ROTESAND ALLA FOCE DEL WESER — DA UN QUADRO DI I. FEDELER.

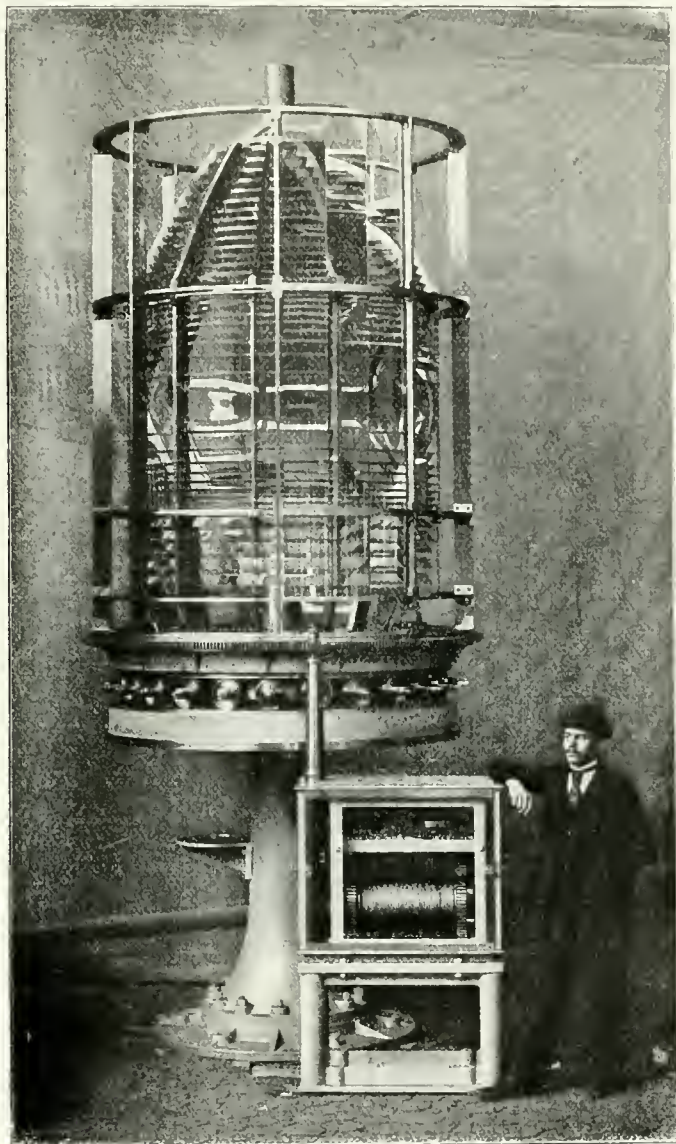
***

Meno pericolosa che per il passato è oggi la navigazione in vista delle coste per cagione della accensione di un sistema completo di fanali lungo il lido e le sponde dei canali di navigazione. Per distinguere l'uno dall'altro i numerosi fanali, s'è introdotta una quantità di variazioni nel genere della luce, dell'intensità del suo irraggiamento a distanza e del colore. Le varietà proprie d'ogni luce sono trattate diffusamente nelle carte di marina e nelle istruzioni per i naviganti. Ogni luce scintillante ha il suo intervallo di secondi an-

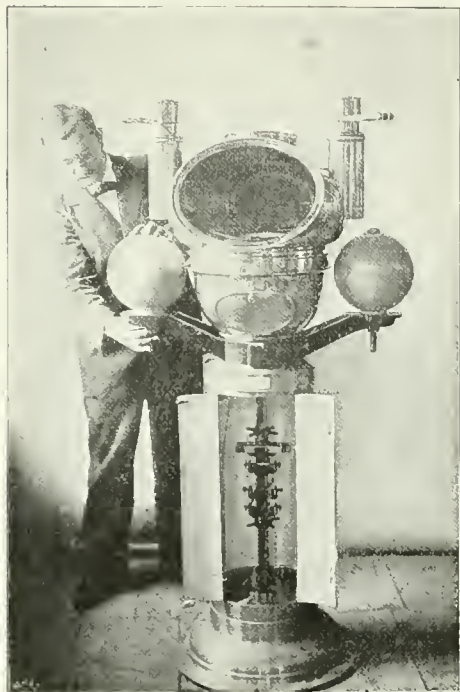
Nella seconda metà del secolo XIX ha avuto luogo il più grande miglioramento nel ramo della tecnica navale, per via della costruzione dei fari a grande potenza, mercè i quali si usa, a seconda dei luoghi, l'olio di balena (che non si congela che a temperature eccessive e rare), l'olio di oliva, il petrolio o la luce elettrica.

Qui cito il Foerster:

« Mentre ancora in principio del secolo scorso, in diversi posti ci si aiutava con fuochi di carbon fossile sulle punte sporgenti delle terre, e anche nelle vie commerciali d'Europa l'illuminazione era

affatto insufficiente, oggi i rapidi progressi nella tecnica dei fari, hanno diminuito i pericoli della notte pei naviganti. Alti fari fabbricati in acciajo e granito si innalzano dovunque sulle ripide coste. Anche in mezzo all'acqua l'uomo ha posto dei saldi pilastri, che servono ai marinai di giorno e di notte come segnali nei canali. Il più celebre esempio è il faro di Rotesand alla foce del Weser, che fu eretto con indicibile fatica, mentre le sue fondamenta una volta furono distrutte dall'uragano.

APPARECCHIO LUMINOSO DEL FARO DI WARNEMÜNDE.

Oggi sfida tutti i flutti procellosi, e mentre i furiosi muggiti dell'onde lo fanno tremare dalle fondamenta alla sommità, la sua luce tranquilla brilla dall'alto sul mare del Nord, che dà il punto di

fermata in quelle regioni per la navigazione generale. Mentre poco tempo fa ci si accontentava di semplici riflettori per far valere tutta la forza della luce, oggidì hanno preso il loro posto dappertutto i fari complicati con apparecchio Lingen, i quali espandono e concentrano i raggi sulla superficie del mare. Così, vicino all'illuminazione ad olio, anche in tempo prossimo, il gaz, particolarmente nei commerciali d'America e d'Inghilterra sono di fabbrica tedesca, è una sicura prova della grande fiducia che i paesi stranieri ripongono nella fabbricazione tedesca per la solidità in questi apparecchi. Certamente la tecnica tedesca, particolarmente nella preparazione di quei potenti apparecchi di Lingen pei fari, non è ancora giunta ad uno stato di completo sviluppo. L'illustrazione a pag. 217 mo-

BUSSOLA A COMPENSAZIONE (COSTRUZIONE PER MACCHINE DI CARLO BAMBERY).

grandi fari, sarà cambiato in luce elettrica, sicchè oggi si può offrire fari per venti milioni di forza di candele (una lampada normale elettrica ne ha sedici) ».

Mentre si compivano dall'Inghilterra e dalla Francia i primi passi sulla via di un determinato miglioramento dei fari, si sono costituite da poco anche delle case tedesche, le quali con grandi mezzi si sono poste a lavorare energicamente a tale scopo.

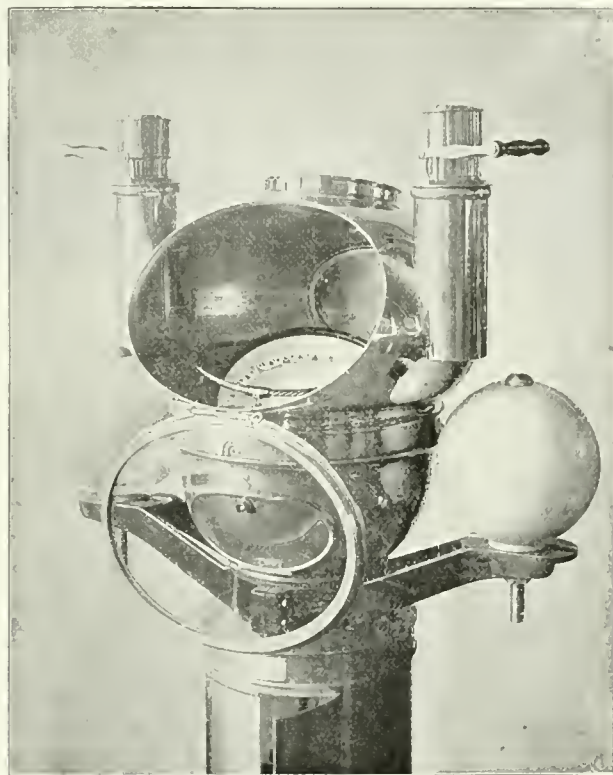
La circostanza che un gran numero di quei pesanti fari galleggianti che illuminano le grandi vie

stra uno di questi apparecchi prismatici, che servono per un faro di seconda classe. Lo stesso è posto sul faro di Warnemünde ed illumina una superficie di 37 chilometri sul mare.

Lo scintillìo del faro a luce girante può essere effettuato in diversi modi. Più frequentemente abbiamo l'attributo del prisma di vetro, che lascia risplendere la luce ricevuta da Brumer, solo in certe zone stabilite. Si costruì allora col sistema di Lingen in modo, da ricevere la luce soltanto in certi determinati settori dell'orizzonte.

L'intero sistema gira lentamente mercè un meccanismo d'orologio, cosicchè ogni punto dell'orizzonte riceve continuamente ad intervalli stabiliti un raggio di luce.

La durata ed il colore di questo lampo, si può variare in maniere diverse, cosicchè si ha un gran numero di caratteristiche le quali si mostrano nello racchiuso dentro la botte. Lo scopritore di questi gavitelli, che oggi sono divenuti di grande importanza per la navigazione universale, è Giulio Kutper di Berlino.

Quali dimensioni possono prendere tali gavitelli, lo mostra l'illustrazione a pag. 209, la quale ha tutt'insieme metri diciotto d'altezza ed una prov-

BUSSOLA A COMPENSAZIONE — DETTAGLIO.

scambio. Ma a ciò si connettono pure alcune cause di errore, perchè il valore intrinseco dell'umidità dell'aria può cambiare il valore della luce fino a un certo grado: ed è un fatto che si può osservare col sole, particolarmente in vicinanza dell'orizzonte. Spesso non bastano i fari per l'orientazione nella notte; allora, si deve camminare lo stesso senza l'illuminazione del faro; si formano poi segnali marittimi galleggianti che sono poi chiamati « Gavitelli splendenti », i quali portano un edificio con luce ardente, mentre il gas in istato compresso è vista di gas che può servire per quattro mesi.

Nella categoria dei fari galleggianti vanno compresi anche altri fari che vengono usati soltanto in certi posti importanti, nei canali molto frequentati pel commercio, particolarmente là ove la mancanza di luce, come nel viaggio sul Weser o sull'Elba, diverrebbe molto pericolosa.

Come i fari, i galleggianti ed i gavitelli servono principalmente alla notte per la generale orientazione; così si hanno sui « *Particolari della navigazione a vela* » gli accenni dell'intero sistema di

BATTELLO-FARO SUL WESER.

piccoli segni marittimi galleggianti, in mezzo ai quali i differenti *Fahrwasserrinnen* sono segnali circoscritti ai banchi di sabbia e sopratutto agli scogli. Nelle iscrizioni regolamentari per la navigazione a vela nei porti e negli stretti canali sono indicati, anche per mezzo di segni, la forma ed il colore che possiedono i gavitelli dei diversi canali, come pure la profondità delle acque, quali dei gavitelli si devono lasciare a destra e quali a sinistra nella direzione del viaggio e quale numero si deve averne sorpassato prima che si possa fare un cambiamento.

Inoltre a questi metodi di segni marini, sonovi le campane e i gavitelli (*Heulbojen*) i quali vengono spesso accesi su ambo le rive dei canali. La determinazione del suono avviene in essi durante il passaggio. In mezzo ai gavitelli sta un doppio cono dell'altezza di tre sino a sei metri, nel quale passa un cilindro vuoto perpendicolare che sotto è in relazione diretta coll'acqua, mentre sopra è chiuso da un coperchio che porta una doppia valvola.

Se il gavitello si alza al passaggio di una nave, si abbassa naturalmente coll'esterno anche il pelo dell'acqua del cilindro, e attraverso il coperchio della valvola penetra l'aria. Appena avviene il riabbassamento, si chiude sulla stessa la pressione interna d'aria appena cominciata che è in relazione col ventilatore, mentre sotto la pressione dell'aria entrata deve prendere la sua via per una di quelle del gavitello, che sono fortissime canne di bronzo della lunghezza di più di mezzo metro. Il suono per conseguenza acquista spesso un' enorme robustezza se il passaggio è molto violento. Mentre in circostanze sfavorevoli, in particolare se con forti nebbie, lo si può sentire alla distanza di due o tre chilometri, in tempi burrascosi i suoni nella direzione del vento si odono spesso alla distanza di 15 o 20 chilometri.

Per supplemento e per eventuale compenso delle *Fahrwasserbetonnung*, servono le già ricordate *Peilobjekte*. Ogni carta delle coste contiene degli schizzi, degli abbozzi di importanti tratti di coste ed in particolare di tutti i porti.

Accade poi sovente che molti fari splendano da diverse parti, ma con luce diversa. Conformemente è notato sulle carte di marina quali settori d'orizzonte devono splendere di luce rossa, quali di bianca, quali di altra luce.

In relazione colla profondità dell'acqua segnata sulla carta nell'interno dei settori colorati, ogni nave può adesso conoscere in quale settore si può muovere senza pericolo, e per l'entrata a quale colore si deve volgere per non andare in acque troppo basse.

Mentre i fari, i fanali galleggianti ed i gavitelli presentano innumerevoli segni di distinzione e

combinazioni caratteristiche di colori, per l'illuminazione della via lungo la quale la nave cammina vi sono complete regole internazionali. Nella convenzione per tutte le navi di una data grandezza è prescritta la luce rossa alla sinistra, la luce verde alla destra.

I vapori si distinguono dalle navi a vela, per la diversa luce all'albero di trinchetto. Per le navi ancorate la luce è bianca. I grandi battelli a vapore veloci, si muniscono da poco tempo di potenti riflettori elettrici, per illuminare nella loro grande velocità, in special modo negli stretti canali, il loro corso e schivare i probabili ostacoli.

Tutti i mezzi di navigazione hanno raggiunto, nell'ultimo mezzo secolo, grandi miglioramenti. I mezzi di localizzazione della illuminazione e della segnalazione delle acque, le indagini delle variazioni meteorologiche, la capacità dei grandi bastimenti, tutto, per l'indefesso lavoro dei teorici e dei pratici, è giunto ad un alto grado di perfezionamento. Ad onta però di tutti i progressi della tecnica, coll'accrescimento del traffico mondiale, è aumentato anche il numero dei bastimenti e degli uomini, che ogni anno sono inghiottiti dai flutti. Nessun progresso si è fatto sul perfezionamento delle precauzioni per la vita degli uomini.

Il mondo sarà sempre spaventato da catastrofi come la rovina della *Bourgogne*, dell'*Elba* e d'altre superbe navi, e ci si domanda com'è possibile che tali bastimenti, che pure possedevano ogni regola e disposizione per la salvezza, potessero affondare in pochi minuti con tanti passaggeri. Molti credono unica causa della salvezza di sì poca gente in tali catastrofi, il fatto che il personale di servizio è composto di marinai di condizione troppo inferiore. È vero che il marinaio abile ed esperto è oggidì, per la moltiplicazione delle navi, diventato un articolo commerciale molto raro.

Ma nei grandi bastimenti di passaggeri, ove se ne può in dieci o venti minuti imbarcare su scialuppe un centinaio, vi dovrebbe essere un gran numero di marinai a bordo, i quali sapessero nascondere con costante tranquillità il loro spavento. La catastrofe della *Bourgogne*, ha anche una volta dimostrato l'evidenza del mio asserto. I marinai che vi si trovavano, istintivamente, si riunirono e si ca-

STAZIONE DI SEGNALI A PALLA A SWINEMÜNDE.

larono assieme in una scialuppa invece di dividersi nelle altre. Nulla havvi di più umanamente spiegabile, quando si pensi alla gravità dell'adempimento del dovere in simile circostanza. Nessuna pena, nessuna fatica dovrebbe temere il gran numero di studiosi per far sempre nuove ricerche di pronti mezzi di salvezza, in particolar modo di zattere automatihce e sorvegliare essi stessi le prove, senza tener calcolo dell'alto prezzo, purchè vi sia l'accuratezza della produzione.

La catastrofe del *Bourgogne* ha risollevato ancora una volta le importanti discussioni in proposito, e come potrebbero essere impedite le collisioni durante la nebbia. Non si ha senza ragione uniti i nomi di Tesla e di Marconi in tale materia. Davvero il pensiero che le navi, ed il loro avvicinarsi nella notte o colle nebbie, venga segnalato da elettriche correnti, e che da precisi apparati siano misurate le loro direzioni e lontananze, ha qualcosa di veramente ingegnoso.

Finchè però più ampi progressi della tecnica avranno tolto i più gravi pericoli, colui a cui è affidata una nave, deve essere consapevole della sua grave responsabilità e in mezzo alle furenti lotte della concorrenza, rivolgere la sua mira principale alla sana conservazione di chi gli fu affidato. Se anche l'indefessa progredita tecnica della costruzione delle navi e della navigazione può radunare sempre nuove perfezioni, le richieste per disimpegnare tale carica saranno minime nelle masse; la navigazione resterà sempre grave e richiederà uomini di scrupolosa esattezza.

S.

GAVITELLO AUTOMATICO A GAZ.

MONUMENTI STORICI: IL CASTELLO DI NOVARA.

IL progetto di una « Nuova Novara » concepito, non è gran tempo, trova fondamento principale nella demolizione dell'antico Castello, quasi che il Castello rappresentasse in sè non altro valore che quello di un colossale ingombro.

Così si minaccia la Piazza delle Erbe di Verona, si reputano inutili le antiche mura di Bologna, e ancor più inutili a Novara la Casa Della Porta che è un vecchio trionfo della terra cotta e il Castello che raggruppa le più palpitanti vicende storiche.

Quale mania distruggitrice invade questa nostra generazione? Di questo passo riusciremo ad avere dei nostri monumenti non altro che la riproduzione in cartoline. Il Castello di Novara, per vero, non fu ancora assunto a tanto onore, neppure dopo la divulgazione del progetto di atterramento.

Tutto parve che intorno alla storica mole fosse inutilità, e che dalla sua soppressione dovesse sorgere, per l'avvenire, non pure la gloria, ma eziandio il benessere di Novara.

Come mai il Castello, insoffribile a taluni uomini e destinato a perire come la più misera delle cose umane, ha cessato d'un tratto di apparire agli occhi di questi tardi nepoti un importantissimo documento, un palpito reale dei secoli passati, l'edificio della gloria e del valore, la mirabile poesia del ricordo?

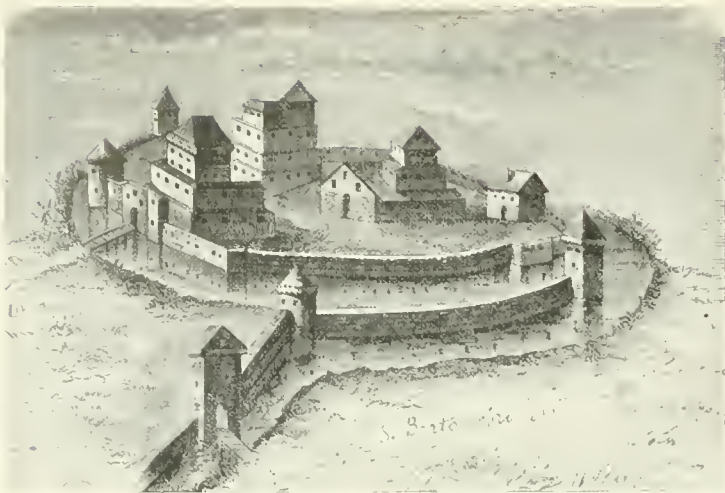
Quel che sia per avvenire del Castello non è ancora decretato; solo emerge il disaccordo per parte dell'Ufficio Regionale del Piemonte, il quale altra volta si oppose a una diversa destinazione dell'area del Castello, quantunque raccomandata in nome dell' interesse pubblico, e per parte del locale Ufficio di Igiene e di altri corpi competenti.

Lo storico edificio si può quindi considerare in uno stato di penosa agonia, a cui non può venire consolazione migliore di quella di evocare la sua vita vissuta attraverso i secoli.

In una monografia del secolo scorso, Antonio Rusconi, trattando del Castello, esordisce largamente diffondendosi sulle fortificazioni di Novara che il Ploto, nel suo « *Index — in legem si quando* » pubblicato nel 1557, chiama *Civitas non solum Italiae: verum etiam totius Orbis antiquissima.*

In tale esordio è detto, secondo la testimonianza di Polibio, come il Senato, avendo intesi i progetti di Annibale, ordinasse immediatamente che si cingessero di mura i borghi dei Galli Cisalpini allora soltanto domati. Ecco perchè Annibale trovò fortificata Torino, la quale espugnava in pochi giorni. È probabile che a quell'epoca Novara pure si munisse di fortificazioni, tanto più che il progetto di Scipione era di battere Annibale alla Sesia, dove un secolo dopo noi troviamo Mario vincitore delle orde Cimbriche.

Ma le fortificazioni non costituiscono una rocca propriamente detta, il propugnacolo, e come Novara apparisca tra i *municipii firmissimi*, secondo Tacito, tuttavia non è chi faccia menzione, anche lontanamente, dell' esistenza in quei tempi di un centro di fortezza, il quale, senza dubbio di sorta, incominciò ad apparire sotto i Della Torre, e più sicuramente quando Napo Della Torre rappresentava nella reggenza di Novara il fratello Francesco. Si risalirebbe adunque al 1272.

Le due monete che *Ludovicus pacis generalis restitutor* fece coniare a ricordo della vittoria riportata sulle armi di Francia il 12 ottobre 1495 dopo quattro mesi di perseverante assedio intorno alle mura di Novara.

IL CASTELLO DI NOVARA ANTICO PRIMA DEGLI SFORZA.

Io intendo di parlare qui propriamente del nostro Castello edificato su quel territorio che il Frasconi saggiamente asserisce chiamarsi Ortello, il quale, per verità, estendevasi fino al muro di fortificazione limitato al sobborgo di San Gaudenzio e comprendeva il palazzo dei Tettoni, e vecchie case, e ospedali e monasteri abbattuti in seguito per rendere libera la spianata circostante.

Non è facile confondere la data di fondazione, quando si voglia tener d'occhio un tale territorio.

È ben vero che risulta da certi documenti come prima di allora esistesse già un fortilizio, e basta ricordare quello costruito nel 489 al tempo dei Goti per ordine di Onorato, il settimo dei vescovi novaresi, distinto col nome di *Castrum Sanctae Mariae*, e, secondo una investitura del 4 maggio 1241, sito verso il levante della odierna Canonica e per conseguenza molto lontano dall' Ortello. [1]

Fin qui la luce intorno all'origine del nostro Castello sarebbe di per sè stessa abbastanza chiara e splendente, se non esistesse un documento anteriore al 1272, il quale genera, o tenta di generare, alcune discordanze tra gli storici.

Da certe considerazioni critiche, che qui si omettono, si può asserire, eliminando ogni disaccordo e respingendo ogni dubitazione, che il nostro Castello origina dalla Turisella, costrutta da Napo Della Torre per ordine di Francesco Della Torre, famoso torracchione a custodia dell' Ortello, con i fianchi robusti e duri agli assalti, abbattuta nel 1552 dagli Spagnuoli.

In seguito un nuovo adattamento si fece intorno alla Turisella da Matteo Visconti, Signore di Novara, nel 1297, e precisamente allora che i Novaresi parteggiavano per Giovanni marchese di Monferrato. È risaputo come in quel tempo la porta d' ingresso si aprisse a levante, verso l'attuale piazza Bellini.

Il maggiore incremento e la maggiore austerità e fortezza al Castello si vollero dal vescovo Giovanni Visconti, nel 1339, il quale lo trasformò quasi radicalmente. Egli, per il nuovo progetto, demolì molte case del sobborgo di S. Luca, e i palazzi vetusti del Ribaldone e di Calcino Tornielli, già Vicarii dell' Impero e Conti di Arona ai tempi di Lodovico il Bavaro, lasciando immuni solamente la chiesa e il convento dei Francescani, e aprì l' ingresso a ponente come si vede tuttora, e scavò una nuova fossa ed eresse una nuova cinta, e lo trasmutò in modo, che non a torto si attribuì a lui la fondazione. Per verità di prova, il Tiraboschi scrive nella storia degli Umiliati: « *Cum vero Johannes Vicecomes Novariensis episcopus... Novariensem arcem in S. Lucae suburbio construendam mandasset, aedes illius regionis quamplurimae eversae fuerunt* ».

Ecco da un antico disegno come doveva presentarsi allora il Castello. La carta topografica è dell'Oufsaglio che la tolse dall'atlante di Giovanni Bleu.

[1] Anche appare come in un diploma del 19 luglio 940 Berengario Serenissimo Re accordasse ad alcuni signori del Novarese ma non ad alcuni Novaresi, licenza di costruire un Castello: *licentium daremus in suorum proprietatem Castellum aedificandi... ut per procugnacula bertescas ad espugnandum prout volunt aedificent... ut liceat eis in ipso castro residentibus per mercedem... quieto vivere absque ulla inquietudine*, e nel medesimo diploma è evidentissimo come quei signori fossero *habitatores in vico Galliate*, grande borgata che oggi ancora esiste a breve distanza da Novara e conserva il suo magnifico castello turrito riedificato nel 1157 dai Milanesi, dopo che il Barbarossa l'ebbe una volta distrutto con quelli di Trecate e di Momo.

Come accerta il Rusconi, quivi appariscono la Turisella del Torriani — la *turris castri* del 1272 — e il *domignonum* o torrione, minato nel 1353 sotto il Marchese di Monferrato.

Intorno al robusto edificio convengono le attitudini degli uomini nel modo più ingegnoso per rendere, con crescendo mirabile, difficile l' espugnazione.

Esso rappresenta nella storia della sua vita, la meta e l'abisso, la perdita e la conquista. Nelle pagine concise dell'Azario, autorevole storico a cui Novara ha dedicata recentemente una modesta via, è detto che nel 1356 il Castello venne cinto d'assedio dal Marchese di Monferrato, e che gli assedianti, per espugnarlo, aprirono un vallo e due fossati muniti anteriormente di baltresche e palancate a fine di evitare agli assediati ogni probabile concorso. Perfino la chiesa di S. Luca, capace di molta gente, venne ben munita. Con due macchine tentarono la rocca assai resistente. Dinanzi agli inutili sforzi pensarono di aprire un valico sotterraneo per il quale fu possibile di collocare grandi travi sotto il torrazzone e di minacciarlo: fu così che il castellano cedette — *castrum seu domignonum super rondellis posuerunt*. L'Azario definisce il domignone *solidior et amplior turris intra castrum ad quam superato ab hostibus castro confugiebant defensores*.

La chiesa e il convento di S. Luca risultano demoliti sotto il dominio di Galeazzo Visconti succeduto al vescovo Giovanni.

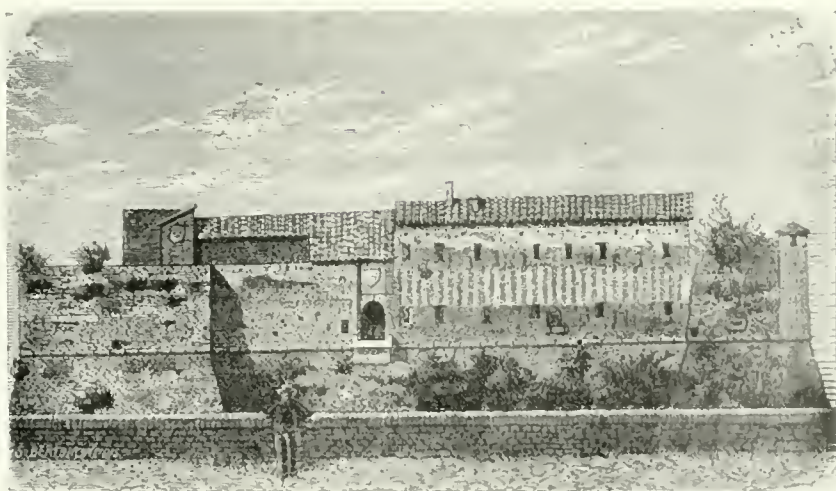
Per cura del Rusconi, che lo pubblicò la prima volta nel 1875, qui prende posto un documento importantissimo, in quanto concerne l'amplificazione del Castello. Si trattava allora di conservare, con sacrificio della chiesa e del convento, la rocca, oppure di risparmiare la chiesa e il convento con sacrificio della stessa rocca. Interpellati i Novaresi, non esitarono a decidere per la conservazione del Castello, immolando i fabbricati ad uso dei religiosi.

La lezione potrebbe giovare assai agli odierni amici del piccone che vuol demolire, e insegnare a loro quanto affetto i nostri predecessori portassero alla rocca. È vero che i tempi erano diversi, ma per questo appunto si ha una ragione di più per conservarne la memoria.

Il documento che ha così tanta importanza e che fu lungamente ignorato, consiste nell'istromento 13 febbraio 1359 rogato Belenzoni e Grampa di Pettenasco. Da esso si ricava che addì 21 ottobre 1358 Galeazzo Visconti imponeva al Podestà di Novara Ottino De Marliano la distruzione del Castello.

I Novaresi non si preoccuparono troppo dei comandi di Galeazzo, per che egli scrisse con violenza una seconda epistola in data del 28 gennaio 1359 ingiungendo immediata obbedienza.

In forza di tale demolizione il Castello si presentò libero da ogni inciampo e da ogni ostacolo, signore assoluto del territorio circostante.

Di esso non ci pervengono più notizie che nel 1449, quando il Duca Lodovico di Savoja, indotto dalla vedova di Filippo Maria Visconti a vantar diritti sul Milanese, tentò di scalare, nel corso della notte, le mura di Novara. Venne però fugato dal presidio e dai cittadini. È noto come i suoi soldati

CASTELLO DI NOVARA — DA UNA STAMPA DEL 1877.

abbiano lasciato sul luogo fra gli altri oggetti d'arme una enorme tenaglia con la quale tentarono di smuovere la porta del Castello verso S. Luca. Tale tenaglia si conserva infissa nelle pareti del porticato della Canonica, ed è vivo argomento di commenti strani e di strane congetture per parte del popolino inconscio. La vittoria conseguita sui Savoini quella notte di S. Giuseppe diede origine ad queste torri si vedono oggi nel mezzo dell' intiera linea.

All'attento osservatore è facile constatare come, oltre la torre mediana, cessi il sistema dei piombatoi ed il cordone di granito, per dare luogo al più moderno sistema delle feritoie.

Per le innovazioni di Galeazzo Maria, così recenti, il Castello di Novara si è distinto con l'ap-

Medaglie castrensi volute dal Maresciallo Gian Giacomo Trivulzio per commemorare la vittoria conseguita sulle armi dello Sforza il 10 aprile 1500.

una festa religiosa, la quale si celebrava ogni anno portando con grande pompa in processione dai trombettieri e dai fanti della Città il grande quadro raffigurante l'episodio vittorioso. Nel Palazzo Civico si custodisce ancora oggi questo quadro commemorativo.

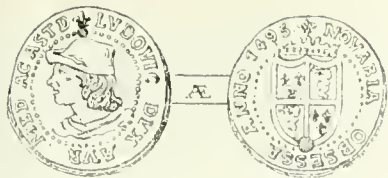
Diciannove anni dopo il tentativo di Lodovico di Savoja, defunti i Visconti, succeduto a Francesco Sforza, Galeazzo Maria, violento e dissoluto, il Castello, per opera di costui, subiva grandiosi ristauri e riattamenti importantissimi.

Egli avanzò l'edificio costruendo verso mezzodì due torri con relativi piombatoi. I resti di una di pellativo di sforzesco, secondando in tal modo l'ambizione del feroce innovatore, il quale, dopo il compimento dei lavori, fece apporre sul frontone della porta d' ingresso il suo stemma con questa dicitura:

Galeaz Maria Sfortia Viecomes

Dux Mediolani aetatis annorum XXXII

Quale strana ricordanza se si considera che appunto in quell'anno medesimo della sua vita egli fu pugnalato!

Per i rinforzi e i restauri e gli ampliamenti e l'ammodernamento del Castello operati nel 1468,

Moneta Franco-Italica Ossidionale coniata in rame da Luigi Duca d'Orléans stretto d'assedio dalle armi alleate di Lodovico il Moro, dei Veneziani e degli Imperialli nel Castello di Novara l'anno 1495 e messa in circolazione con valore di argento dietro promessa di risarcimento a guerra finita. — *Ludovicus Dux Aurelianensis Mediolani ac Astae Dominus.* ℟: *Novaria Obsessa. Anno 1495.*

Galeazzo Maria ordinava che si demolisse la Cittadella, la quale si sa che nel 1448, cioè l'anno in cui la Città di Novara si sottomise a Francesco Sforza, esisteva ancora, come del resto lo testifica il relativo atto: « In primis quod *Castrum* Civi- « tatis Novariae sit et permaneat in forcia praefati « Illustri et Excelsi Comitis Fran- « cisci..... et pro praesenti etiam « *Cittadella* remaneat in forciam « praefati Comitis ».

Altro esemplare di moneta Franco-Italica Ossidionale — L. iniziale di *Ludovicus*.
Dux Aurelianensis Mediolani etc.
℟: *Novariae in Obsidione.*

Esiste una lettera di Galeazzo Maria Sforza in data 5 marzo 1468, nella quale è rigorosamente ordinato che tutto il materiale della Cittadella venga usato per *la fortificazione della Rocca.*

Monsignor Bescapè, nelle sue opere, fa pure menzione di questa lettera, e così anche il Morbio nella sua « *Storia di Novara* » dove si legge che — questo Principe scellerato dopo di avere smunto i popoli con enorme gabelle, ed insultata la pubblica miseria con un lusso senza esempio nelle Storie, ebbe una morte degna di lui. Lampugnano, Olgiato e Visconti, invitati da Cola Montano, vendicarono la patria oltraggiata dalla sfrenata libidine e dalle atrocità di costui, pugnalandolo nella chiesa di S. Stefano. —

Ma il grande avvenimento che ha lasciato una impronta indelebile al nostro Castello e una rinomanza fatale, come quella segnata singolarmente dal destino per gli umani rivolgimenti, è la fine di quello Sforza che la storia ci fa conoscere col nome di Lodovico detto il Moro. In lui pare che la vita del Castello finisca, e la sua sorte precipiti, e la sua fortuna impallidisca, e tutto prenda un sug-

gello grave per il rammarico del tradimento e la nequizia della viltà. È una vicenda paurosa di vittorie e di sconfitte, di perdite e di conquiste, in forza di cui il Castello passa dalle mani dei Francesi a quelle di Lodovico, disperatamente e gloriosamente, fino alla rovina.

Nell'anno 1495 Luigi Duca d' Orléans, Signore di Asti, era stretto d'assedio nella Città e Castello di Novara dalle armi collegate di Lodovico il Moro, dei Veneziani e degli Imperiali.

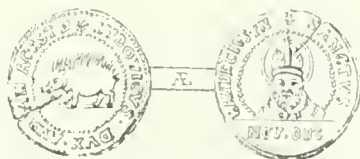
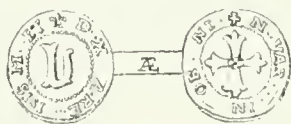
In quel tempo l'Orleanese aveva esaurito, come testifica Alessandro Benedetti nell'*Assedio di Novara*, tutto il numerario, per la qual cosa fece coniare monete di rame che spendeva per argento con promessa di ricambio a guerra finita. Per quante ricerche si siano fatte in tempi molto anteriori ai nostri, tali monete non si poterono invenire che molto tardi, e il Morbio, in una sua memoria — *Monete franco-italiche Ossidionali* — ne parla per il primo, la prima volta, nell'anno 1865. Egli ne dà lo stampo di tre preziosissime.

I — Nell'area la lettera L grande iniziale di *Lodovicus* come si vede in altre sue monete per Milano e Asti.

A giro: Dux. Are Isis. M. Et = Dux Aurelianensis Mediolani etc.

Rovescio: Nel campo la croce gigliata; a giro: N Var. In. Ob... Ne = Novariae in Obsidione.

II — Ludovicus. Dux. Aur. Mli. Ac. Ast. D. Nel campo un porcospino, impresa del Duca, che muove a sinistra tenendo fra i denti un'asta di ferro.

Rovescio: Sanctus. Gaudencius. P. N. per *Protector Novariae*. Nel campo l'immagine del Vescovo mitrato e nimbato, e nell'esergo: Nov. Obs. = Novaria Obsessa.

Altro esemplare di moneta Franco-Italica Ossidionale.
Ludovicus Dux Aurelianensis Mediolani ac Astae Dominus.
℟: *Sanctus Gaudecius Protector Novariae.*
Nell'esergo: *Novaria Obsessa.*

III — Ludovic. Dux. Aur. Med. Ac. Ast. Do. Nel campo l'immagine del Duca volta a sinistra, con berretto e zazzera, secondo il tempo.

Rovescio: Novaria. Obsessa. Anno 1495. Nel campo lo scudo inquartato ai gigli di Francia e alla biscia viscontea, sormontato dalla corona ducale.

Queste monete sono le più antiche ossidionali italiche conosciute, e più che tutto uniche, essendo affatto ignoti altri esemplari di tale natura.

Non sarà vano dilungare un poco intorno a questa epoca così piena di eventi e così memoranda per il Castello.

In seguito alla battaglia del Taro, Carlo VIII, già chiamato in Italia da Lodovico il Moro con poca tattica, si ridusse a Vercelli per soccorrere il Duca d'Orléans stretto d'assedio in Novara, intorno a cui convennero quasi tutte le forze degli alleati; più di 50000 uomini.

LA PORTA D'INGRESSO AL CASTELLO DI NOVARA.
(Fotografia del prof. Ad. Lovazzano).

Ma non riuscendo nell' impresa, e scarso di mezzi e minacciato di scomunica dal Papa Alessandro VI, mandò agli alleati proposte di pace, le quali furono di buon grado accettate. Dopo una tregua di tre giorni, prorogata anche, si conchiuse la pace, in virtù della quale Novara, dopo quattro mesi di penosissimo assedio, gloriosamente sostenuto, il 12

ottobre 1496 sgombrava i Francesi, passando un'altra volta alla dominazione sforzesca.

Fu in quella circostanza di trionfo che Lodovico il Moro, a ricordare la data, fece coniare due medaglie commemorative.

VEDUTA DEL CASTELLO E DEL FOSSATO DALLA TORRETTA.

(Fotografia del prof. Ad. Lovazzano).

Una porta il busto di Lodovico Sforza con a giro: Ludovicus. Dux. Mli. *Pacis Generalis Restitutor.*

Rovescio: L' Italia turrita eretta, con a fianco un'aquila che piomba sopra uno sciame di galli scompigliati, ed a giro: Max. Cesad. Sua N damit AV IM. e nell'esergo: Adventus.

L'altra, meglio eseguita, presenta nel diritto l' istessa effigie del Duca, e nel rovescio un guerriero romano che afferra per i capelli una donna. Sotto è inciso: Novaria.

Il 7 aprile 1497 a Carlo VIII succedeva nel trono di Francia Lodovico Duca d'Orléans, lo stesso che fu assediato in Novara due anni prima, e prese il nome di Luigi XII. Egli era ambizioso di farsi Signore di Milano e della Lombardia su cui vantava diritti, perciò fece al Moro proposte che questi rifiutò. Il Re di Francia, indignatissimo, spedì tosto in Italia un poderoso esercito, capitanato da Gian Giacomo Trivulzio suo maresciallo, il quale era nemico personale dello Sforza, per la conquista del Milanese.

Il nostro Castello, con varia fortuna, regge alle

vicende della guerra che si protrae per due anni, fino a quando, con la scaltrezza e con l'artificio si ordisce il sottile tradimento, per il quale gli Svizzeri Sforzeschi, dietro comando creduto sincero, desisterebbero dal combattere. Il Moro ebbe indubbiamente notizia della trama fatale, ma non si diede pensiero. È scritto nella cronaca di Antonio Grumello « che essendo una sera Ludovico Sforcia in camera sua a Novara, giuocando a scacho con Fracasso Sanseverino, et essendo in epsa camera Almodoro suo favorito astrologo et Jo. Stephano Grimello co' suoi fratelli gionse una spia a lui, quale li parlò in le orecchie uno poco di tempo che niuno intendere poteva. Giochando epso Ludovico Sforcia alzando gli occhi a lo Almadoro astrologo disse queste parole — Almodoro, Johane Jacobo Trivulcio ha dicto che avanti passino giorni quindici sero prigione del Gallico Re; che dicesi da voi? — Dette risposta Almodoro che il Trivulcio non diceva vero, perchè non si ritrovava alcuno pianeto per il quale si potesse coniecturar tal cosa che sua Signoria avesse ad essere prigione, anzi victoriosissimo ».

L'ODIERNO CASTELLO DI NOVARA VISTO DALLA PIAZZA VITTORIO EMANUELE II.

(Fotografia del prof. Ad. Lovazzano).

Ben seppe Lodovico quale vittoria lo attese se dovette, in quelle stesse mura, dove nel 1495 aveva grandemente trionfato, porgere i polsi alla prigionia impostagli dal Trivulzio vincitore: era il 10 aprile del 1500. Tradotto poi da Novara in Francia finì i suoi giorni nel Castello di Loches nella Turenna il 27 maggio 1508.

Il Trivulzio, a sua volta, commemorò l'avvenimento saliente della sua vita militare con due grandi

medaglie di forma quadrata a guisa di cartella, dette castrensi, riportate e descritte da tutti gli storici di quel tempo.

A taluni parrà che tali medaglie, non coincidendo con la data vera di espugnazione, che è l'anno 1500, ma recando quella del 1499, siano di dubbia sorte. Novara che il Giovio dice comoda e sicura dai tradimenti gli segnò la maggiore delle rovine.

Dagli Sforza il Castello passò in fine agli Spagnuoli, i quali nel 1552 demolirono la Turisella dei Torriani, ampliarono la rocca dal lato di ponente e costruirono un rivellino a difesa dell' ingresso.

IL CASTELLO VISTO DAI VIALI ALBERATI DI S. LUCA.

(Fotografia del prof. Ad. Lovazzano).

Ma l'equivoco, se pure si può dire, è spiegato dal fatto che i Francesi fino al 1546 ebbero costume di iniziare l'anno dal giorno della Pasqua che nel 1500 cadeva il 16 aprile, vale a dire sei giorni dopo la prigionia dello Sforza.

Il Moro alla oppugnazione di Mortara preferì l'impresa di Novara, secondo l'asserto del Guicciardini, perchè *stimava appartenere più alla riputazione e alla somma della guerra l'acquisto di Novara, città celebre e molto abbondante,* e invece questa

A proposito scrive il Rusconi: « Per cortesia dell' illustre Cantù, Sopraintendente agli Archivii Lombardi, ho potuto esaminare il disegno di quel rivellino fatto dall' ingegnere Barca nel 1651: l'ingresso odierno del Castello era preceduto da un altro ingresso più innanzi verso l'odierna piazza, sulla linea del parapetto del fossato: quell'ingresso era di fianco, ed era difeso da un restello e da un ponte mobile. — A destra di quell' ingresso e verso il mercato eravi una gran fossa e una gran cinta

a difesa. — Il tutto veniva più tardi distrutto, ed il fosso colmato dal Governatore Rivarol nel 1738, allorchè il Novarese passava alla Casa di Savoja, onde la piazza prendeva il nome di *piazza Rivarola*: e Guido Ferrari con una iscrizione apposita celebrava quel fatto ».

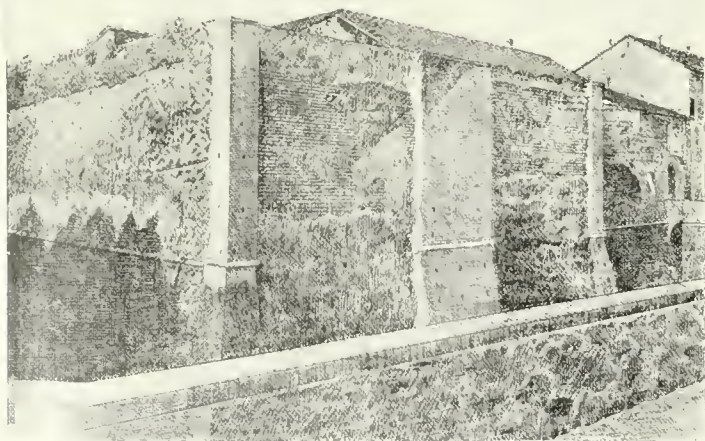
Dice l' iscrizione:

CAROLO EM. REGNANTE
RIVAROLUS MARCHIO GUB.
CLIVO CIRCA CASTELLUM
SUBACTO
COMPLANATO SOLO
SATIS ARBORIBUS
LOCUM ANTEA SEPTUM
VEPRIBUS
POMERIDIANIBUS
AMBULATIONIBUS
HONESTOQUE CIVIUM OTIO
APERUIT

Questi viali maestosi che si adagiano sotto l'ombra delle grandi piante di olmo e di ippocastano, e si devolvono intorno al Castello, quasi a custodirlo e a proteggerlo contro ogni probabile insidia trasmettendogli una imponentissima nota di solitudine, e costituiscono per tutto il circuito dal nuovo largo *Duca di Genova* al *Piazzale Bellini* fino al limitare della grande *Piazza Vittorio Emanuele II* una dolce attrattiva e uno svago onesto veramente aperto al riposo dei cittadini, sarebbero condannati a sparire insieme al Castello, secondo il progetto della « Nuova Novara ».

Pur troppo è vero che il nostro Monumento storico, dopo aver protetto — e fu l'ultimo suo servizio — nel 1821 le armate regie contro la irruzione del campo di Alessandria, munito di artiglierie, subì dal Governo della prima Italia un grave oltraggio, perchè si vollero soffocate le tracce de' merli che coronavano la sua fronte e quelle dei piombatoi, per l'erezione, sulla cortina volta al tramonto, delle carceri giudiziarie, ma pur troppo, ancor più barbaramente fu oltraggiato nel 1876, quando si demolì l'unico torrione elevato verso il cielo, come una sfida lanciata ai secoli, per sostituirlo con una misera e inutile vedetta, a cui oggi sale, quasi per occultare la profanazione, copiosissima l'edera, involgendo le povere pareti con la pietà del suo verde.

Ora il Castello attende la sentenza di vita o di morte, grave ancora della sua austerità, eretto di fronte al foro frumentario con le sue belle pietre sanguigne frangiate di erbe, difeso dalla fossa larga e profonda che lo chiude in un quadrato ampio, assorto in sè stesso come in una mirabile poesia di memorie la quale è crudeltà violare, invaso dal terrore prossimo della minaccia.

BIAGIO CHIARA.

IL CASTELLO VISTO DAL LATO NORD-EST.

S. A. R. IL PRINCIPE NICOLA ATTENDE L'ARRIVO DELLA SPOSA.

LE NOZZE DI CETINJE.

I.

La sposa.

Slanciata, elegantissima, dalla capigliatura dorata, dagli occhioni di sognatrice, affascinante in ogni sua movenza da bimba, la signorina Natalia de Konstantinovic formava l'ammirazione dei numerosi passeggeri del *Wurmbrand*. E tutti paragonavano la bella Lili ad una circassa. Si recava ad occupare il suo posto di principessa, a Cetinje.

Era accompagnata dai suoi genitori, il colonnello Alessandro de Konstantinovic e la signora Milena nata Oppuic, uno splendore di bellezza slava, dal fratello Vladimiro, dalla signorina Giorgevic, sua amica d'infanzia, dal magnate ungherese conte Zichy, da un paio di cugini dalla Rumenia e dai coniugi Bogicevic.

Profittando della mia vecchia conoscenza coi Konstantinovic, ebbi occasione, durante il viaggio da Ragusa a Cattaro, di conversare a lungo con loro, nonchè di avvicinare la sposa e di ammirare le di lei squisite doti intellettuali. Distinta in ogni suo atto, in ogni sua parola, sembra nata principessa ed allevata ad una delle Corti più fastose d'Europa. Parla perfettamente — oltre alla sua lingua materna, la serba — l'italiano, il francese, il tedesco e, credo, anche l'inglese.

Suo padre che, fino al matrimonio di re Alessandro colla signora Draga, era comandante del battaglione della guardia personale del re, a Belgrado, ha l'aspetto di un vecchio gentiluomo francese. Non è vecchio, ma visse molto. Da questo punto di vista potrebbe essere cugino di re Edoardo d'Inghilterra, se non lo fosse stato di re Milan, il quale, notoriamente, godeva celebrità di *grand viveur*.

La signora Milena, che non avevo riveduta da dieci anni, la riconobbi tosto agli occhi dallo sguardo dolcissimo, affascinante. Ritrovai in lei la fiera tutrice del decoro dinastico serbo. Intransigente in tutto ciò che concerne il prestigio del trono serbo, non perdonò mai a re Milan di aver installato alla Corte di Belgrado, in luogo della ripudiata regina Natalia, la famigerata signora Artemisia; nè si riconcilierà mai coll'attuale re Alessandro per aver inalzato ai fastigi del trono la signora Draga ved. Ma-

sin... Non già perchè, prima di diventare regina, la signora Draga fosse la vedova di un ingegnere; ma perchè sembra documentato che avesse soddisfatte le prime brame amorose del giovanetto re Sasa. « Un re non ha diritto di sposare la propria amante!... »

Unica erede, la signora Milena ereditò dai propri genitori, ricchi commercianti ed armatori di Trieste, una pingue sostanza; ed una altrettanto pingue ebbe in eredità dagli zii, i signori Boskovic di Ragusa. Così che, la famiglia Konstantinovic visse sempre e vive tuttora su piede principesco. I figli,

S. A. R. IL PRINCIPE NICOLA.

E poi, lo scandalo internazionale della gravidanza rientrata!... In fine, la dichiarazione fanciullesca di re Alessandro di voler adottare — se, fra dieci anni, non avrà prole — un bambino serbo di tre anni!....

In tal guisa, ogni madre serba può ora ripromettersi di dare alla luce l'erede del trono... Via, un po' più di serietà non nuocerebbe alla dinastia degli Obrenovic.

Natalia e Vladimiro, ebbero un' educazione completa, perfettissima. A Belgrado, la loro casa gareggiava colla Corte. Ed ora da due anni, e probabilmente per molti anni, passano l'estate in viaggio o a Vienna, l'inverno a Nizza, dove Mirko s' innamorò di Lili.

Ora i lettori comprenderanno perchè, nell'occasione del matrimonio del principe Mirko con Na-

talia de Konstantinovic, i reali di Serbia abbiano manifestato sentimenti ostili. Anzitutto, pare accertato che re Alessandro non abbia neanche risposto al dispaccio di S. A. R. il principe Nicola, con cui gli partecipava, come a tutti i sovrani d'Europa, il fidanzamento del suo Mirko con Natalia. Poi, proprio alla vigilia delle nozze, l'inviato diplomatico presso la Corte montenegrina, colonnello Vasic, abbandonò Cetinje, destando fra il corpo diplomatico di quella residenza vivissima discussione circa la malefica influenza dell'isterismo sul tatto politico.

Vero è che, pochi giorni dopo le nozze, re Alessandro, dopo un vivissimo scambio di telegrammi fra Pietroburgo e Belgrado, rinviò l'inviato Vasic a Cetinje, con una lettera autografa di giustificazioni, forse di scuse, per il principe Nicola. Troppo tardi!....

L'incidente avrà le sue conseguenze nel fatto, oramai sicuro, che la regina Draga non verrà ricevuta alla Corte russa, per quanto certi giornali di Belgrado abbiano slanciato la notizia che i reali di Serbia verranno ricevuti dagli imperiali di Russia — il 15 ottobre. Lo vedremo. Ad ogdi modo la data è a scadenza abbastanza lunga...

II.

Da Cattaro a Cetinje.

Il panorama gigantesco delle Bocche di Cattaro si svolse sotto gli sguardi della sposa in tutta la sua sfolgorante bellezza. I tre bacini delle Bocche, coronati da alte montagne, dai riflessi imponenti, coi graziosi paeselli disseminati, come stanzine di un'ammirevole poesia, lungo le spiaggie soleggiate.

S. A. R. LA PRINCIPESSA MILENA.

avevano in quel giorno un fascino speciale. Neanche il Bosforo è più suggestivo. « Non potevo immaginare uno spettacolo così grandioso! » mi andava spesso ripetendo, estasiato, il collega Sestini della *Tribuna*.

Quando il *Wurmbrand*, pavesato a festa, approdò a Cattaro, la riva era affollatissima di curiosi, fra i quali predominava il sesso gentile. Dallo sguardo di tutti si comprendeva la festevolezza dei cuori. Non da oggi una festa del Montenegro è festa per la grande maggioranza dei bocchesi. Sono legami tradizionali di parentela, di simpatia, di ammirazione, che nessuna coercizione politica potrà mai rallentare. Non si comanda alla voce del sangue.

Un inviato di S. A. R. il principe Nicola, il co-

lonnello Michele Popovic, nel suo brillante e pittoresco costume montenegrino, una deputazione ecclesiastica e l'agente montenegrino a Cattaro cav. Ramadanovic, vennero a bordo a salutare la sposa. Le carrozze erano pronte. La comitiva vi prese posto e si partì verso il tocco. Al passaggio della sposa echeggiò nell'aria, tra la folla, un sospiro di entusiastica ammirazione.

IL PRINCIPE MIRKO.

*
* *

Notoriamente, da Cattaro una bellissima strada a serpentina trae verso il Montenegro, arrampicandosi sull'erta e colossale montagna che sembra voglia seppellire la città. Si viaggia due ore e ci si trova sempre sopra Cattaro e il golfo delizioso che sempre più rimpicciolisce allo sguardo del viaggiatore.

Il contrasto poi fra l'avvicendarsi delle montagne gigantesche montenegrine e il ridente panorama marino delle Bocche assume, ad ogni svolto di serpentina, un'intonazione addirittura omerica. L'amico Sestini aveva fremiti irresistibili di beatitudine. Nè io, per quanto il scenario fantastico mi fosse noto, potevo trattenere i miei slanci impetuosi di ammirazione. Tutto mi sembrava nuovo, improvvisato, rievocato dal regno dei sogni e della fantasia. Dalle fortezze austriache, disseminate lungo la strada, rombavano colpi di cannone, che, in quell'ambiente solenne e gigantesco, sembravano meschine fucilate di cacciatori. E le fortezze stesse, in quel quadro colossale, parevano giocattoli da bimbi. Così la natura predispone lo spirito del viaggiatore a comprendere la storia ammiranda e i brillanti destini politici del Montenegro.

A Njegos, culla della dinastia regnante, il principe ereditario Danilo, fratello dello sposo, con un seguito oltremodo pittoresco, attendeva la sposa per darle il benvenuto sul suolo montenegrino. Lili

era commossa. Le prime lagrime, lungamente represse, le bagnarono le rosee guancie. Fu accolta da una folla giuliva coi più entusiastici segni di affetto. In un ricco padiglione improvvisato, adorno di fiori e bandiere nazionali, fu servita una squisita refezione. Poi la comitiva, con a capo la vettura del principe ereditario Danilo con la sposa, s'avviò verso Cetinje. Di tratto in tratto, lungo il percorso, i forti montanari salutavano esultanti la loro novella principessa.

A Cetinje, attigua al nuovo sontuoso palazzo del principe Danilo, sorge una palazzina che appartiene allo stesso principe ed ove doveva risiedere la sposa coi suoi genitori fino all'indomani, giorno delle nozze.

Dinanzi a quella palazzina, la sposa, appena arrivata a Cetinje, ebbe il primo bacio paterno da S. A. R. il principe Nicola, circondato dalla sua famiglia, dalla sua Corte e da tutti gli alti dignitari di Stato, comparsi nei loro più ricchi abiti di festa. Essendo costumanza montenegrina che lo sposo non debba far atto di presenza al ricevimento della sposa, Mirko non vide, quella sera, la sua Natalia. Non doveva vederla fino al giorno appresso, in chiesa. Si sarà tranquillato con qualche tratto di spirito, con qualche *bon-mot* di squisita fattura, onde è ricchissimo. Quella sera i Konstantinovic pranzarono dal principe ereditario Danilo, mentre a Corte S. A. R. il Principe diede un banchetto diplomatico ristretto, in onore della deputazione dei reali d' Italia. I mandolinisti romani rallegrarono il banchetto e furono dal Principe onorati con speciali segni di simpatia.

LA PRINCIPESSA EREDITARIA MILIZZA
NATA PRINCIPESSA DI MECKLEMBURG-STRELITZ,
IN COSTUME MONTENEGRINO.

LA SPOSA.

La piccola residenza, imbandierata e festante, era, quella sera e nelle successive, illuminata fantasticamente. Nelle numerose trattorie e luoghi di ritrovo, per le vie, nelle case echeggiavano canti di festa. L'allegria era contagiosa. Si calcola che circa settemila ospiti, in gran parte dall'interno del Montenegro, siano accorsi per le nozze. Nel parco principesco venne imbandita una lauta cena, con canti e balli nazionali, a parecchie centinaia di popolani. Il vino, lo champagne e fini liquori scorrevano a fiumi. Pure, non vi fu un solo ubbriaco, non un alterco, non una rissa che abbia turbato l'armonia delle feste. È tutto dire! E, più strano ancora, in tutta Cetinje cerchereste invano un poliziotto o una guardia di pubblica sicurezza. Forse precisamente per questo motivo non avvengono litigi, ma soprattutto perchè ogni montenegrino sente fortemente tutto il rispetto che deve al suo Gospodar e alla famiglia principesca.

III.

Il 12 luglio 1902.

Una mattinata sfolgorante preludiò alle feste nuziali. Anche le pittoresche montagne che chiudono tutt'intorno il breve orizzonte di Cetinje, così che pare di trovarsi in un campo fortificato, sembravano festanti nella loro verde vegetazione estiva. Sulla cima del picco più alto, il Lovcen — ove volle essere sepolto il successore di Pietro I, Pietro II, il grande poeta nazionale, cui i montenegrini ricordano sotto il nome di vladika Rade, morto nel 1857 — vagava un dolce saluto poetico all'indirizzo degli sposi.

Già di buon'ora eravamo sulla strada curiosando.

Nostro duce era il simpatico collega comm. Eugenio Popovic, console generale di Montenegro a Roma. Si moltiplicava per esserci utile. Col suo berretto montenegrino assumeva una certa intonazione solenne del momento. I distinti fratelli Felicetti, fotografi di Roma, s'erano già armati fino ai denti, per fotografare e cinematografare gli episodi salienti delle feste nuziali. Il bravissimo Sestini, col suo *aide-mémoire* in mano, prendeva appunti e noticine. Il bel sesso italiano era rappresentato dalle graziosissime signore Griffini, madre e figlia, le quali perdettero una scommessa col comm. Popovic.

Si trattava che, venendo a Cetinje, le signore Griffini smarrirono il loro borsino di viaggio. Non conteneva danaro, ma le chiavi di casa, gingilli di signora ed altri oggetti utili, pei quali si sacrificherebbe volentieri molto danaro.

LO SPOSO ED IL SUO PADRINO NUZIALE SI RECANO ALLA CHIESA AD ATTENDERVI LA SPOSA

— Dev'esserci caduto dalla carrozza vicino a Njegos, da dove passammo verso la mezzanotte. Non ne parliamo più!...

— Come! — scattò il comm. Eugenio, quasi offeso nel suo orgoglio di console montenegrino. — Si troverà, senza dubbio.

Infatti, dopo due giorni, un ragazzo di Njegos

portò il borsino all'hôtel, intatto. Non ci mancava una spilla. Figurarsi la beatitudine del nostro Popovic, il quale andava ripetendo — ed a ragione — che in Montenegro l'onestà personale ha, in quel popolo fiero, profonde radici. Qualunque cosa un viaggiatore smarrisca, è sicuro di riaverla.

fatte da quattro cannoncini presi in guerra e i due punti sono due palle di cannone. Poi, quasi a rammentare che gli eroi montenegrini ebbero lunghi e ripetuti conflitti colla repubblica veneta, presso la porta della caserma giace, trascurato, un vecchio enorme leone di San Marco. Sarebbe interessante

IL CORTEO NUZIALE RITORNA DALLA CHIESA.

***

Già, verso le 9 ant., il battaglione regolare faceva spalliera sulla piazza della residenza principesca. Che forti tipi di soldati! Servono soli quattro mesi, tanto per addestrarsi nella disciplina militare, poi se ne vanno alle case loro. In quattro mesi apprendono a manovrare come tanti veterani, forse perchè hanno nel sangue lo spirito militare. La caserma, ove dimora il battaglione, eretta da poco, reca le iniziali del Principe — N. I. — Nicola I,

sapesse raccontarci la sua storia....

Affluivano a Corte gli alti dignitari, serî, solenni, imponenti nel loro aspetto eroico. E noi a due passi dalla terrazzina del palazzo, su cui trovavasi già il Principe coi suoi famigliari, si ammirava lo svolgimento dello spettacolo.

Una vettura col principe Danilo si arrestò dinanzi al palazzo. Egli doveva recarsi a prendere la sposa. Si mise perciò in posizione militare, in attesa degli ordini del padre. Il quale, colla sua voce baritonale, oltremodo insinuante, gli disse:

— *Sretan ti put, sinko; idi s Bogom!* (Ti sia lieto il cammino, figlio mio; va con Dio).

Dopo pochi minuti, uscì dalla residenza principesca lo sposo, il principe Mirko, seguito soltanto dal suo padrino nuziale, il vojvoda Ilija Plamenac, ministro della guerra, e si diresse verso la cappella di Corte, a pochi passi di distanza, ad attendervi la sposa. Così è costumanza montenegrina.

eccelsi dell'umano consorzio. Il festeggiato pubblicista montenegrino e redattore del giornale ufficiale *Glas Crnogorca* (*La Voce del Montenegrino*), d.r Lago Tomanovic, non potè a meno di sussurrarmi all'orecchio: — « Ah, che gioiello, che principessa deliziosa!... »

Quattro paggi si avvicinarono alla sposa per sorreggerle la coda dello sfarzosissimo abito nuziale,

GLI SPOSI SI RECANO ALLA TOMBA DEL PRINCIPE DANILO.

Il principe Mirko, alquanto agitato, precedeva di pochi passi il venerando Plamenac. Formavano una *silhouette* suggestiva, simboleggiante il passato e l'avvenire del Montenegro.

Ed ecco le vetture colla sposa e i di lei genitori. Giunta dinanzi alla residenza principesca, Natalia, pallida e commossa, scese di vettura e, rivoltasi verso la famiglia principesca, fece un inchino così distinto e perfetto, che suscitò la generale ammirazione. Ognuno comprese che quella bambina era predestinata ad assidersi su uno dei posti più

ed intanto si formava il mirifico corteo nuziale: il principe ereditario Danilo diede il braccio alla sposa, S. A. R. il principe Nicola alla signora de Konstantinovic, il di cui consorte offrì il braccio a S. A. R. la principessa Milena. E così di seguito. Qualcuno giurava che fosse comparsa improvvisamente, incognita, S. M. la regina Elena, tanto la di lei sorella, la principessa Senia, le rassomiglia. Anche il principino Pietro, un ragazzo di tredici anni che sembra fatto di polvere pirica, tanto è vispo, irrequieto, vivace, faceva parte del corteo.

Precedevano il corteo due bambini recanti le sacre immagini destinate poi ad essere venerate in modo speciale nella famiglia degli sposi e a ricordar loro le feste nuziali.

Dardeggiava il più festevole sole sul Corteo nuziale, — un quadro fantastico indimenticabile, — rombava il cannone, i soldati presentarono le armi e dalla folla estasiata eruppe, irresistibile, un grido

LA TOMBA DEL PRINCIPE DANILO ERETTA SUI DISEGNI E A SPESE DI S. M. LA REGINA ELENA.

di omaggio e d'ammirazione.

Il rito nuziale degli ortodossi, alquanto differente da quello dei cattolici, ha un' intonazione ieratica quasi patriarcale. Potei assistere a tutta la cerimonia nuziale nella cappella di Corte, in grazia all'amabilità del gran cerimoniere, Slavo Ramadanovic, che mi riserbò un posticino speciale. A canto a pochi abiti occidentali brillavano i costumi montenegrini, dorati e brillantati. Noi, in marsina, sembravamo abbastanza miserabili vicino ai falchi del Montenegro nei loro preziosi, marziali, splendidi vestiti nazionali.

La principessa madre sembrava, in verità, una madonna scappata da un altare bizantino. Non rifinivo di rimirarla. Calma, solenne, maestosa, fissava l'altare e, evidentemente, pregava con tutto il fervore della sua nobile anima. Forse, mentre si svolgeva la cerimonia nuziale, la dolce madre ricordava i suoi undici figli, da lei regalati alla dinastia dei Petrovic-Njegos: la compianta Zorka, nata nel 1861, maritata al principe Pietro Karageorgevic, morta del 1890; Milizza, nata nel 1866, maritata al granduca russo Pietro Nicolajevic; Stane, nata nel 1868, maritata al duca Giorgio di Leuchtemberg-Romanov; l'indimenticabile Maria, nata nel 1869, morta giovinetta nel monastero di Smolni a Pietroburgo; il principe ereditario Danilo, nato nel 1871; Elena, l'orgoglio della famiglia, ora regina d' Italia, nata nel 1873; Anna, nata nel 1874, ora principessa di Battemberg; Mirko, nato nel 1879, lo sposo festeggiato: Senia, nata nel 1881, le era vicina; Vjera,

L'EROE MONTENEGRINO MARKO MILIANOVIC.

nata nel 1882, compie ora la sua educazione in Russia; il piccolo Pietro, nato nel 1889, che si sforzava di star fermo in chiesa, trattenuto a mala pena dal suo grande amico e cugino Vladimiro, figlio dell'eroe Bozo Petrovic.

Poche madri più fortunate, al mondo! E il vecchio principe Nicola che, colla sua statura gigantesca, colla sua testa leonina, risaltava nello sfarzoso quadro nuziale, rivolgeva alla sua consorte, di tratto in tratto, uno sguardo di compiacenza, di gratitudine. Egli pure doveva sentirsi oltremodo lusingato nei suoi affetti paterni, ed intensamente felice. Ancora tre feste nuziali: di Senia, di Vjera, di Pietro. Ancora tre matrimoni bene auspicati. Oh, ci penserà egli, colla sua mente alta e sublime, colla sua agilità e potenza di pensiero che sfida il volo dell'aquila.

A cerimonia finita, il corteo nuziale, preceduto ora dagli sposi, acclamatissimi, rientrò a Corte. Mirko, raggiante di gioia, riprese tutto il suo buon umore, tanto che presentò alla sua Natalia il giovane cerimoniere Ramadanovic, uno dei beniamini della Corte principesca, con questo tiro: *Voilà le plus grand polisson de la Cour!...*

La folla volle rivedere gli sposi al balcone. Comparsi, furono salutati dal più sincero entusiasmo. E quando la sposa si ritirò e sul balcone si presentò S. A. R. il principe Nicola, si svolse, tra frenetiche acclamazioni, una scena intima, commovente. Mirko baciò la mano a suo padre, quasi per ringraziarlo pubblicamente di averlo reso tanto felice, e il Principe lo accarezzò affettuosamente e ripetutamente.

Così si comportavano, colla loro numerosa e benedetta prole, i patriarchi della Bibbia.

***

Quella sera, fummo invitati a Corte alla *soirée dansante*, che si svolse colla massima eleganza. Iniziò le danze il principe ereditario Danilo colla sposa. Dopo un giro, cedette la sua ballerina allo sposo, il principe Mirko. La leggiadra coppia ebbe applausi e dimostrazioni di entusiasmo. Tutti i membri della famiglia principesca gareggiavano di affabilità verso gl'invitati. Il servizio dei buffet, inappuntabile, destò sincera ammirazione fra gli ospiti.

Brillava il sesso gentile, fulgidamente. La principessa madre e la signora Milena de Konstantinovic, raggianti di beatitudine. La biondissima principessa ereditaria, Milizza, una sublime apparizione nordica, co' suoi scatti nervosi appena percettibili, colle sue reticenze di vergine raffaellesca, coi suoi

IL PADRINO NUZIALE DI MIRKO, VOJVODA ILIJA PLAMENAC.

occhi di sognatrice, rievoca le leggende tedesche medioevali. Geniale la principessa Senia, con la sua ricca capigliatura corvina. Che sguardo dolce, intelligentissimo! Alta e snella, di modi affascinanti, il popolo montenegrino la chiama *dobra vila*, che significa fata benefica.

E tante altre bellezze, tante altre stelle fulgide brillavano quella sera a Corte, che dovemmo fare uno sforzo non facile per contenere la nostra ammirazione.

Poco dopo la mezzanotte, si fece ala agli sposi felici che, accompagnati dalle benedizioni dei loro genitori e dalle nostre vivissime felicitazioni, si recavano alle loro stanze nuziali, *enfin seuls*.

JESO MODRIC.

UNA BELLEZZA MONTENEGRINA.

MISCELLANEA.

NECROLOGIO.

Emanuel (Giovanni), distinto attore drammatico italiano, nato a Morano sul Po (Casal Monferrato) l'11 febbraio 1848 e morto a Torino l'8 dello scorso agosto. Allievo della scuola torinese di Carolina Malfatti, egli emerse subito nell'arte, quale primattor giovine con Luigi Bellotti-Bon; ma spirito ardente e ribelle, volle poi sempre fare da sè e montò compagnia del proprio, avendo al suo fianco la Glech, Zacconi, poi, via via, la Reiter, la Riccardini ed altre. Anche in America destò entusiasmi. Dopo la morte di Ernesto Rossi e il ritiro dalle scene di Tommaso Salvini, era rimasto, col costui figlio Gustavo, il solo rappresentante della grande arte, che volle nullameno, in più d'un punto, modernizzare. *Amleto*, *Re Lear*, *Otello* di Shakespeare, *Mercadet* di Balzac, *Il matrimonio di Figaro* di Beaumarchais furono le produzioni nelle quali maggiormente emergeva.

GIOVANNI EMANUEL.

*** **Virchow (Rodolfo),** celebre scienziato ed uomo politico tedesco, nato a Schivelbein nella Pomerania il 13 ottobre 1821 e morto a Berlino il 5 settembre corrente. Laureatosi in medicina a 22 anni, tre anni dopo fu nominato ispettore dell'istituto anatomico della *Charité* a Berlino, dove potè compiere gli studi che gli permisero di gittare le basi della patologia moderna ed assurse, quindi, ad altissima fama con la sua scoperta della teoria cellulare, la quale è venuta a dimostrare che le cellule non si possono sviluppare spontaneamente da sostanze amorfe, ma ciascuna di esse non si sviluppa che da una cellula. Oltre a ciò, egli diede un notevole impulso all'antropologia e l'etnografia, ai quali rami della scienza portò un grandissimo contributo con le sue pubblicazioni. Insieme al Reinhardt, fondò l'*Archivio per l'anatomia patologica, la fisiologia e la medicina clinica* e, insieme al Leubuscher, *La riforma medica*. Nè si arrestò egli alla scienza: pure la politica lo attrasse e si gettò nel suo turbine sino dal 1848, rivelandosi, nel club democratico da lui fondato, come caldo e affascinante oratore, il che gli valse poi il suo allontanamento da Berlino per andare professore di anatomia patologica all'Università di Wurzburgo. Fu nullameno bentosto richiamato e, a Berlino, fondò subito un istituto patologico modello. Eletto deputato, alla Camera, divenne uno dei più autorevoli capi dell'opposizione, acerrimo e temuto avversario del principe di Bismarck. Le vittorie del 1866, che ricinsero il crine del cancelliere di ferro di un nimbo luminoso di gloria, respinsero lui nell'ombra, tra la

RODOLFO VIRCHOW.

quale, per altro, si prestò nuovamente a servizio del suo paese, dirigendo l'impianto degli spedali militari, durante la guerra del 1870-71. Die' segno d'animo nobilissimo, ricusandosi, a malgrado di quella guerra, di dimettersi da parecchie accademie francesi e di rompere le sue relazioni scientifiche con la Francia. Ritornato alla politica, continuò sempre a combattere il Bismarck, ch'ebbe la soddisfazione di vedere sceso di scanno e vuolsi debbasi a lui la invenzione del nome *Kulturkampf* dato alla lotta dello Stato contro la Chiesa. I suoi funerali riuscirono imponenti.

*** **Benjamin-Constant (Giovan Giuseppe)**, celebre pittore francese, nato a Parigi il 10 giugno 1845 ed ivi morto il 26 maggio u. s. Egli trascorse la giovinezza a Tolosa, dove, troncati gli studi legali, si dedicò alla pittura e conseguì un premio che gli valse una pensione per perfezionarsi alla Scuola di Belle Arti di Parigi, sotto l'insegnamento di Cabanel. Egli espose *Amleto e il Re* nel 1869 e *Troppo tardi* nel 1870. Dopo la guerra contro la Germania, alla quale prese parte, espose *Sansone e Dalila*, fu un tratto al Marocco, d'onde riportò impressioni, che gli suggerirono i quadri: *Donne del Riff* (1873), *Canto di via a Tangeri* e *Quadrivio a Tangeri* (1874), *Prigionieri marocchini*, *Donne del harem al Marocco* (1875) ed *Entrata di Maometto II a Costantinopoli* (1876), tela immensa posseduta dal museo di Tolosa; *La sete* (1878), *Giannizzero ed eunuco* e *Le favorite dell'emiro* (1879), *Gli ultimi ribelli*, bel quadro che trovasi al Lussemburgo (1880), *Passatempi d'un califo* ed *Erodiade* (1881), *Cristo al sepolcro* e *Il domani d'una vittoria all'Alambra* (1882), *Il caid Tahamy* (1883), *Gli sceriffi*, uno de' suoi capolavori (1884), *La giustizia dello sceriffo* (1885). Da questo momento, Benjamin-Constant rinunciò all'Oriente, per volgersi ad opere di tutt'altro genere: però, nel 1888, condusse per la Sorbona i tre pannelli: *L'Accademia di Parigi*, *Le lettere* e *Le Scienze*; nel 1890, *Beethoven*, *La sonata*

BENJAMIN-CONSTANT — GIANNIZZERO ED EUNUCO.

al chiaro di luna e *Victrix*; nel 1892, *Parigi convitante il mondo alle sue feste*, pel soffitto di quel Palazzo di città; nel 1894, *Diamanti neri*; nel 1900, *Urbano II che entra a Tolosa per predicarvi la prima crociata* e, nel 1898, il soffitto del nuovo teatro dell'Opera Comica. Tra i suoi ri-

GIOVAN GIUSEPPE BENJAMIN-CONSTANT.

tratti di donna sono a citarsi quelli della *Signora Benjamin-Constant* (1891), di *Lady Elena Vincent* (1893), di *Lady Oppenheim* (1895), della *Regina Vittoria*, stupendo, delle signore *Sergio von Derwres*, *Eugenio Glaenzer* e della cantante *Emma Calvé* (1900) e della *Principessa di Galles* (1901), e tra i ritratti d'uomo, quelli di *Lord Dufferin* (1893); del proprio figlio *Andrea*, capolavoro posseduto dal Lussemburgo (1896); del *Duca d'Aumale* e *Alfredo Chauchard* (1897); di *Gabriele Hanotaux* e *Paolo Sohège* (1898); dei suoi *Due figliuoli* (1900); di *Leone XIII* (1901); del *Signor De Blowitz*, corrispondente del *Times* e di *Lord Savin* (1902). Volta a volta, egli fu l'orientalista e il ritrattista alla moda; ma, al disopra della moda, le sue opere attestano un raro talento d'artista e una viva fantasia di poeta.

*** **Siemiradzki (Enrico di)**, uno dei più grandi pittori della Polonia russa, nato a Charkow il 15 novembre 1843, morto nel castello di Strzalkow (Polonia russa) il 23 dello scorso agosto.

Studiata pittura a Pietroburgo, ottenne, nel 1870, col quadro *Alessandro il Grande e il suo medico*, la medaglia d'oro ed uno stipendio per recarsi a studiare all'estero. Così incominciava ad avverarsi il suo desiderio di attingere l'ispirazione artistica fuori dei confini del suo paese. Di fatti, poco dopo lo troviamo a Monaco di Baviera, allievo di quel grande colorista che fu Carlo von Piloty; di lì mandò a Pietroburgo, nel 1873, il quadro *Cristo e la peccatrice*, ispirato ad una poesia del Tolstoj ed acquistato dallo czar.

Ma il grande desiderio che lo spingeva verso il mezzogiorno non era ancora appagato: l'Italia, la terra che ospitò stabilmente tanti pittori nordici, fino ad Arnoldo Böcklin, attirava potentemente anche lui, col suo fascino di luce e di colori. Trasferitosi a Roma, si mise a studiare sotto l'Alma Tadema, la cui natura artistica armonizzava colla sua. Primo frutto del soggiorno a Roma furono *Le fiaccole vive di Nerone*, il quadro divenuto poi celebre in tutta Europa e che si dice abbia suggerito al Sienkievicz l'idea del *Quo vadis?* L'autore lo donò al museo di Cracovia.

Nella sua vita, che toccò appena il sessantesimo anno, il Siemiradzki fu di un'attività straordinaria, ma tutti i suoi numerosi lavori si possono distribuire in due grandi categorie: quella dell'antichità greco-romana e quella dell'antica storia cristiana, specialmente della vita di Cristo.

Al primo gruppo, cioè ai soggetti tratti dall'antico mondo — che egli, al pari del suo maestro Alma Tadema, si studiò di penetrare a fondo, fin nei più piccoli particolari —, appartengono, oltre alle citate *Fiaccole vive*, il quadro di genere *Donna o vaso* (nel museo Kestner ad Annover); *Frine ad Eleusi* (esposto nel 1889 a Pietroburgo ed acquistato dallo czar); *Notte estiva a Pompei* (1884); la notissima tela *Sull'esempio degli dei* — una coppia amorosa abbracciata presso al gruppo di Amore e Psiche —; *Il trionfo d'Aurora*, pel palazzo d'un mecenate di Pietroburgo; *Il merciajo al tempio*; *Dirce cristiana* — Nerone, nel circo, guarda il cadavere d'una martire trascinata a morte da un toro — e molte scene villerecce dell'antica Grecia.

Della seconda categoria, ispirata alla vita di Cristo e dei primi cristiani, ricordiamo *Cristo e la peccatrice*; *Cristo in casa di Maria e di Marta* (1886); *La tempesta sedata sul lago di Genezaret*; *L'uscita dalle catacombe*.

ENRICO SIEMIRADZKI.

Talvolta, ma di rado, si dedicò ai quadri di genere od a soggetti dell'antica storia slava — per esempio, nel grande dipinto decorativo *Cremazione della salma d'un condottiero russo nel secolo X*, eseguito pel museo storico di Mosca —; infine notiamo un quadro che non ha che vedere colle

categorie enumerate: rappresenta lo Chopin al piano, in casa del principe Antonio Radziwill, in mezzo ad un gruppo di quindici personaggi, tra i quali Alessandro Humboldt; purtroppo, non si sa dove si trovi.

Il Siemiradzki fu pittore dal colorito smagliante e dalla tecnica ardita, che nella composizione non conobbe difficoltà; d'altra parte, non si può negare che molti suoi dipinti abbiano qualcosa di coreografico, ricordante i sipari da teatro e i panorami, ciò che però non impedì al suo nome ed alla sua arte di raggiungere una popolarità non

ENRICO SIEMIRADZKI — LE FIACCOLE VIVE DI NERONE.

ottenuta da nessun altro artista della sua nazione.

A proposito di nazione: da parte polacca più volte fu mosso appunto al Siemiradzki per aver egli trascurato, nei suoi quadri che gli procacciarono tanta fama nelle capitali artistiche d'Europa e dell'America, la storia del suo paese. Si sarebbe voluto, per così dire, un Siemiradzki meno ammirato dalle nazioni civili, meno internazionale, meno celebre, ma più polacco nel pensiero, nella parola, nelle tele. Come al solito, anche qui lo *chauvinisme* non s'accorgeva di giudicare da un punto particolarista una questione che non può avere i suoi limiti entro considerazioni nazionalistiche: nel suo internazionalismo, il defunto pittore, anche esponendo i suoi quadri prima all'estero che in patria, faceva risuonare alto il nome polacco, molto più che se avesse ristretto l'opera sua a glorificare il passato della Polonia.

Concorso Internazionale per una grande Medaglia d'Oro.

Il Sindaco di Venezia ha pubblicato il seguente Programma:

1. Il Comune di Venezia apre un concorso fra artisti italiani e stranieri per il modello di una grande medaglia d'oro, da conferirsi come premio alle opere più insigni che figureranno nell'Esposizione internazionale d'arte del 1903.

2. La medaglia dovrà portare sul diritto una figurazione di Venezia, allusiva alle sue glorie artistiche, con intorno la scritta: *V. Esposizione internazionale d'Arte della Città di Venezia. 1903.* e sul rovescio, circondate da un fregio, le parole: *Gran premio della Città di Venezia*, più uno spazio libero per incidervi il nome dell'artista premiato.

3. Ogni concorrente dovrà presentare i modelli del diritto e del rovescio della medaglia, eseguiti in cera o in gesso.

4. I modelli dovranno avere il diametro della precisa dimensione di mm. 120.

5. I concorrenti uniranno ai modelli la rispettiva riproduzione fotografica, nella misura di mm. 40 di diametro, che sarà quello della medaglia.

6. Il Comune di Venezia ha stanziato un premio di L. 3000 da assegnarsi all'autore del modello giudicato meritevole d'esecuzione.

7. Il giudizio verrà proferito da una Commissione composta del Sindaco di Venezia Presidente dell'Esposizione, del Segretario generale e di tre artisti. Questo giudizio sarà inappellabile.

8. Il modello premiato resta proprietà assoluta ed esclusiva del Comune di Venezia, il quale potrà riprodurlo in qualsiasi modo e misura.

9. L'artista vincitore del premio dovrà vigilare sulla coniazione della medaglia e collaudarla, affinchè essa riesca in tutto conforme al modello. Per queste sue prestazioni, egli non avrà diritto a verun compenso o rifusione di spese.

10. Il premio di 3000 lire sarà pagato in due rate; metà appena la Commissione abbia proferito il suo verdetto; metà appena collaudata la medaglia.

11. I modelli dovranno pervenire, franchi d'ogni spesa, all' Ufficio di Segreteria dell' Esposizione (Municipio di Venezia) non più tardi del 31 gennaio 1903.

12. Il Comune di Venezia custodirà con ogni diligenza i modelli presentati, ma senza assumere alcuna responsabilità per i guasti eventuali.

13. I modelli saranno contrassegnati da un motto, ripetuto sopra una busta sigillata, contenente nome, cognome e indirizzo preciso di ciascun concorrente.

14. Sarà comunicato alla stampa italiana e straniera il nome dell'artista vincitore del concorso, insieme colla riproduzione grafica della medaglia premiata.

In Biblioteca.

G. B. Brunai — *Siena: Una città del Trecento*, con 62 illustrazioni — Firenze, F. Lumachi, 1902.

Prof. Luigi Conton — *Amore nella letteratura e nelle arti figurate degli antichi* — Adria, Tip. Vidale, 1902.

Alberto Bacchi Della Lega — *Caccie e costumi degli uccelli silvani* — Città di Castello, S. Lapi, 1902.

Eduardo Cleopazzo — *Versi* — Napoli, Pierro e Veraldi, 1902.

G. Ricchieri — *La Tripolitania e l'Italia* — Milano-Roma, Albrighi Segati e C., 1902.

Elvira Simonatti Spinelli — *Un giogo*: romanzo — Milano, Soc. Editrice " La Poligrafica ", 1902.

Tcheng-Ki-Tong — *I figli del Cielo*: racconti chinesi — Roma-Torino, Roux e Viarengo, 1902.

E. Bonardi — *La nuova Arte decorativa* — Torino, S. Lattes e C., 1902.

Arch. Gaetano Moretti — *L'Architettura civile del secolo XV in Milano e la Casa dei Missaglia*, con molte illustrazioni e 4 tavole — Milano, Stab. " Galileo ", 1902.

A. Jahn Rusconi — *Le maioliche di Cafaggiolo* — Roma-Milano, Danesi-Hoepli, 1902.

A. Olivieri Sangiacomo — *Le passionali*: novelle — Milano, Soc. Editrice " La Poligrafica ", 1902.

F. G. Caruso — *Foglie al vento*: versi — Roma, Tip. Elzeviriana, 1902.

Leo Pavoni — *Al di qua*: contributo allo studio dei fenomeni spiritici, con prefazione del professor Pietro Blaserna — Torino-Roma, Roux e Viarengo, 1902.

Prof. B. A. Deon — *Divagazioni sulle origini dell'Arte, dell'Architettura e sull'Architettura pugliese*: conferenza pubblica ed illustrata tenuta nel R. Istituto Tecnico Pietro Giannone di Foggia — Treviso, Tip. Istituto Turazza, 1902.

Ing. G. D'Angelo — *Il vetro*: fabbricazione; lavorazione meccanica; applicazioni alle costruzioni, alle arti ed alle industrie; con 325 figure intercalate, delle quali 25 in tricromia — Milano, U. Hoepli, 1902.

Grazia Deledda — *Dopo il divorzio*: romanzo — Torino-Roma, Roux e Viarengo, 1902.

G. De' Rossi — *Quando il sogno è finito...* — Torino-Roma, Roux e Viarengo, 1902.

E. De Amicis — *Nel giardino della follia*: con disegni di G. G. Bruno — Livorno, S. Belforte e C., 1902.

Lucio d'Ambra — *L'oasi*: romanzo — Roma, Soc. Editrice Dante Alighieri, 1902.

N. Condorelli — *Nei due emisferi*: viaggi, illustrati da 264 incisioni — Catania, C. Galàtola, 1902.

Francesco di Giorgio Martini, *nel IV centenario dalla sua morte*: pubblicazione fatta dalla Commissione senese di Storia Patria — Siena, Lazzeri, 1902.

Atti della R. Accademia Peloritana, anno XVI (1901-1902) — Messina, Tip. D'Amico, 1902.

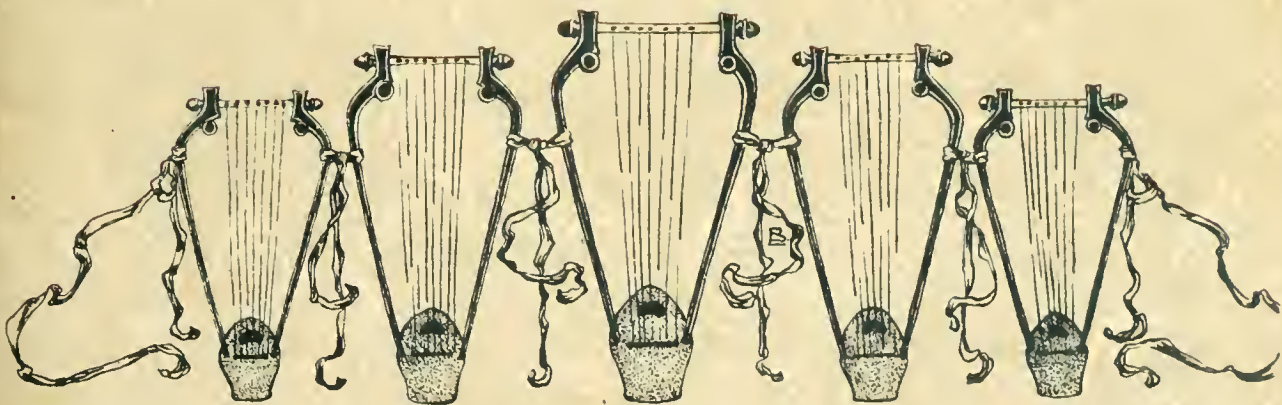
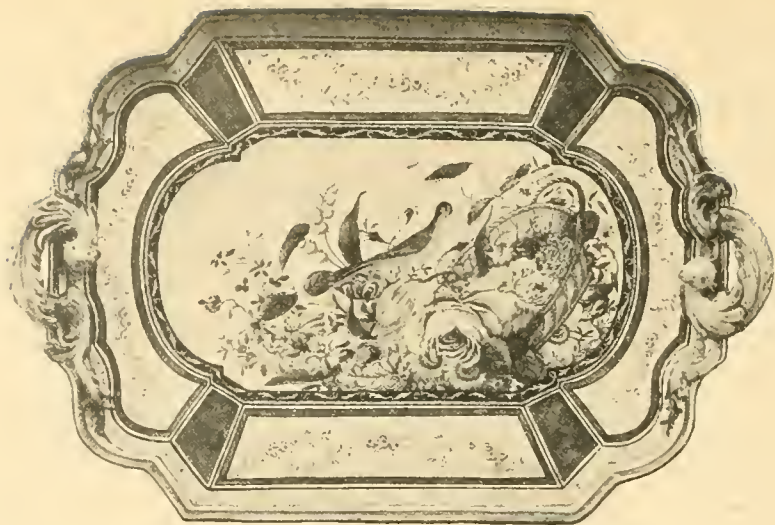
 — TESTA PAOLO, GERENTE RESPONSABILE.

OFFICINE ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO — STAMPATO CON INCHIOSTRI DELLA CASA MICHAEL HUBER, MILANO

VOL. XVI. N. 94

EMPORIUM

OTTOBRE 1902

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE, LETTERATURA
SCIENZE E VARIETÀ

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE:
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE * BERGAMO

MAIOLICA DI PESARO POLICROMA: PIATTO-VASSOIO DA TAVOLA.

La Collezione della defunta Sig.ª Vedova Arrigoni, Antiquaria della Real Corte, viene esposta nelle sale, al 1° piano, del Palazzo di Belle Arti, 32, via Principe Umberto, Milano, e sarà messa in Vendita Pubblica verso la fine del corrente ottobre.

Per le prenotazioni al Catalogo illustrato e per qualsiasi schiarimento, rivolgersi al Sig.r M. Brianzi, 20, via Durini, Milano; all'Impresa di Vendite del Sig.r Cav. Ing. A. Genolini, 6, via Giulini, Milano; ed al Commissaire-Priseur Sig.r Cav. G. Sangiorgi, Palazzo Borghese, Roma.

EDOARDO RUBINO — MADONNINA.

(Fot E. di Sambuy, Torino).

EMPORIUM

VOL. XVI. OTTOBRE 1902 N. 94

L'ESPOSIZIONE QUADRIENNALE DI BELLE ARTI IN TORINO.

L'AMBIENTE.

SEMBRAVA a molti che, legata la propria fortuna alla 1ª Mostra d'Arte decorativa moderna, l'Eposizione quadriennale di Belle Arti dovesse richiamare, non solo il concorso fervoroso degli artisti, ma l'affettuosa attenzione del pubblico. La realtà è invece ben altra. Le feste ufficiali e popolari che si sono succedute fra il fiorire della primavera ed il raggiare caldo dell'estate, hanno distolto l'attenzione, anche dei migliori, dalle prove vitali che i nostri artisti han dato. I critici si son occupati pochissimo dei quadri e delle statue ed han badato, piuttosto, al fenomeno assai più vivace ed interessante del processo decorativo in Italia e fuori: gli acquisti sono stati più che limitati: e mancando quel ricambio d'idee, quella fraternità d'intenti, quell' analogia d'azione che sono ancora e saranno sempre la base materiale e spirituale onde le solennità dell'arte trionfano sulle povere cose quotidiane, i risultati appaiono disgraziatamente effimeri. Sarebbe vana ed inutile ogni recriminazione: ma certo, nell'apprestare questa esposizione, nei tentativi di darle luce e calore, si è mancato gravemente, lasciandola abbandonata ai pericoli della *féerie*, permettendo che l'affermazione d'un ideale artistico potesse confondersi con una fiera di vanità e con un mercato coperto, ove la folla festaiola avrebbe trovato spettacoli e divertimenti a iosa, così da mettere in solluchero anche coloro che di scalpelli e di tavolozze s'infischiano borghesemente e crassamente, come di arnesi perfettamente non necessari.

ANTONIO UGO — BUSTO DI DONNA

Le gallerie paiono povere: gli ambienti gelidi. Una decorazione che voleva essere severa, sembra pensatamente meschina. Tutta la gloria di poesia che diffonde il Valentino, coi suoi tappeti erbosi, i suoi viali d'acacie e di tigli, il digradare lento e dolce dei piani verso le acque del Po, ha perduto ogni profumo, ogni suggestione. L'ambiente si è spogliato d'ogni grazia.

E, necessariamente, l'opera particolare e complessa dei nostri artisti non ha potuto avere quel lievito di entusiasmo, quel soffio di fede che sanno parlare all'anima contemporanea e trattenerla in colloqui amorosi e cari.

C'è bisogno di recar l'esempio di Venezia?

Ci sarebbe da credere che, con la rapidità eccessiva con cui le esposizioni si succedono, il segreto della buona fortuna non dovesse più essere sconosciuto. Invece ciò che nascosto è apparso veramente, in questa Quadriennale torinese, è il benefizio che reca il chiudere in una persona sola, in un intelletto superiore che veda tutto e tutto sappia, che segua e impersonifichi gli sforzi collettivi, che ami di un affetto appassionato quanto le è dattorno, le emanazioni delle varie forze che costituiscono il buon esito d'un'impresa. Di Antonio Fradeletto e di Riccardo Selvatico, del loro mirabile esempio, a Torino non avemmo neppur l'ombra. Una commissione di preparazione, si sa, la si trova dappertutto. Ed anche si trova chi si sobbarca a giudicare ed a collocare l'opera altrui. Ma era di uomini capaci dei maggiori sacrifici, innamorati della solennità cui arrischiare il loro nome e la loro benemerenza, di uomini pronti a sorvegliare, a vedere, a consigliare, a sanzionare ogni minimo particolare, dall'addobbo d'una sala all'audacia di un invito che potesse sollevare delle proteste, che si aveva bisogno.

VETRI — MADONNA IN TRONO (BOZZETTO). (Fot. E. di Sambuy, Torino).

E questo uomo è mancato.

E coll'assenza di un'individualità sana e forte che lo alimentasse del proprio fervore, del proprio entusiasmo, l'ambiente non ha potuto altrimenti che essere viziato, che avere in sè un poco di tutte le debolezze, le indifferenze, le insipienze, diciamo

pure, che erano nell'aria. Un atto fermo, risoluto, violento poteva pregiudicare soverchiamente. Meglio correre l'alea delle cose solite e comuni.... I precipizi sarebbero stati evitati. E queste venti sale della « Quadriennale » risentono i criteri che predominavano in chi le ordinò. Più che un locale d'esposizione artistica, è una camerata sezionata di tribunale e di quartiere. Sull'arco d'ogni porta sembra di dover leggere il più bugiardo degli aforismi umani: « La legge è uguale per tutti ».

* * *

È un peccato che questa congiura di spiritelli occulti abbia nociuto all'Esposizione, perchè di opere buone, se non eccezionali, essa non ha difetto. Le mille e più che vi son raccolte non segnano un movimento artistico saliente, non rappresentano neppure tenuamente una tendenza novatrice, ma dicono, se non altro, che le speranze e le attività dei nostri artisti non vengono meno, pur anche fra i rovi e le spine che abbondano ogni giorno più lungo le vie dell'arte. E se c'è da rammaricarsi che la Mostra non desti quell' interesse nel pubblico che sarebbe desiderabile, gli è appunto perchè si veggono, senza la gioia d'uno sguardo, senza il conforto di una parola, tele e marmi che sono il frutto di studi lunghi, affettuosi e pazienti.

GIACOMO GROSSO — SACRA FAMIGLIA.

(Fot. E. di Sambuy, Torino).

Quando in una Mostra vi sono esposizioni cicliche di Mosè Bianchi, di Telemaco Signorini, di Giuseppe Ricci, per non accennare subito che a quei pochi che il destino ci ha strappati, non si può dire che essa non debba a sufficienza interessare. Bisogna adunque proprio ritenere che l'organizzazione della Esposizione non sia stata sufficientemente curata. Non per questo la critica deve tacere. Mai, anzi, come in cotesti casi essa ha l'obbligo di compiere l'ufficio suo: che è di correggere, di consigliare, di additare il buono dove effettivamente c'è. Altrimenti essa diventa filistina: e segue la corrente dei più. E la critica, per mo-

strarsi quale dev'essere, deve andare contro corrente.

LE MOSTRE INDIVIDUALI.

Le mostre individuali sono ora di moda. Esse hanno però, quasi sempre, un difetto organico. Ed è che mostrano l'artista sotto un aspetto difficilmente completo. È difficile, per non dire impossibile, che un artefice il quale abbia raggiunto una bella notorietà nell'arte, possa raccogliere la migliore e più notevole e significativa parte della sua opera complessiva. Essa va quasi sempre dispersa. Non sempre musei e privati sono disposti a cedere ciò che conservano preziosamente. Ne consegue che di un artista si espongono quelle dieci, quindici opere che si son potute raccogliere e che vanno dai primi tentativi all'ultima evoluzione, ma non additano nè rivelano le trasformazioni, gli studi, le tendenze saltuarie che sono, per lo studioso, gli elementi più interessanti.

Neppure Venezia ha potuto sfuggire a questo appunto, essa che ordinò così meravigliosamente la mostra individuale del Favretto. Tutti sanno come debole sia riescita la raccolta del Michetti.

Ora, Torino ha voluto, se non copiare, certamente seguire l'esempio di Venezia. Ma infinite difficoltà gli si sono presentate per raggiungere completamente e felicemente l'intento. Mancata la mostra di Domenico Morelli (che anche semplicemente colla mostra dei disegni per la Bibbia avrebbe potuto raccogliere moltissime simpatie), non superata la grande difficoltà di un'esposizione fontanesiana di bianco e nero, si dovette abbondare nei viventi: e così si concessero sale a Gaetano Previati, a Giacomo Grosso, a Vittorio Cavalleri, e pareti a P. C. Gilardi, a Marco Calderini, a Carlo Follini. Ma offeriscono questi artisti opere tali che attestino la loro potestà artistica, che diano, dirò, i tratti caratteristici della loro fisionomia? Sarebbe gravemente in errore chi volesse del Grosso, per esempio, trarre da questa sua sala i vari aspetti della sua personalità. Egli ha saputo parlare, colla tela, altre volte assai più alto che qui non parli. C'è un Grosso qui audace coloritore, disegnatore efficacis-

LUIGI GIOLI — PRESSO LA FOCE DELL'ARNO.

(Fot. F. di Sambuy, Torino).

simo. Ma non v'è tutta la rivelazione del suo caldo temperamento d'artista.

Errore, quindi, nel dare, in mostre personali di artisti viventi, così poco. Meglio queste cinque, sei, sette opere collocarle, senz'ordine, insieme alle altre tele, piuttostochè raccoglierle per esprimere un significato che in verità non ripetono.

LORENZO DELLEANI — PAX.

(Fot. E. di Sambuy, Torino).

* * *

Giuseppe Ricci, che la morte ci ha dolorosamente tolto poco più d'un anno fa, è indubbiamente il meglio rappresentato. L'affetto di quella che gli fu compagna nella vita — una vita consacrata con fede antica all'arte —, il cuore memore degli amici, la riconoscenza della stessa Società Promotrice, di di cui fu per un pezzo segretario attivissimo, poterono concorrere insieme a costituire una mostra che lo ricordasse degnamente. Ed il Ricci, se non colla sua balda e pensosa figura di acuto e paziente ricercatore di effetti e di tecniche novatrici, emerge dalla collana postuma delle cose sue con quel sentimento fine, aristocratico, fatto di poesia e di studio, che era il substrato del suo carattere. Dai tentativi naturalistici compiuti ancora quando la sua mente non s'era fissata ad un'idealità ben determinata, attraverso alle opere uscite dopo gli insegnamenti del Bonnat, dopo il raccoglimento tutto personale, dopo i momenti di dubbio, sino alle tele in cui era espresso finalmente il pensiero dell'artista solitario come effettivamente voleva e doveva essere, abbiamo in questa piccola, ma preziosa raccolta, il meglio della tavolozza del Ricci.

Una tavolozza pastosa, delicata, che sapeva esprimere le cose meno rappresentabili: che sapeva dar vita ad impronte ed a scene le più immateriate: che si volgeva piuttosto all'anima che agli occhi di chi la riguardava. Un disegno sempre corretto, che ha la sua massima espressione in quel *Raspodo* che

Marco Calderini volle battezzare in Omero, e che è ancor qui, sano e vitale, pur fra le screpolature che pochi anni di oblìo gli hanno cagionato. Il Ricci sentiva della vita il lato essenzialmente raccolto e pensieroso. Se non avesse fatto il pittore, sarebbe stato un poeta, ed un poeta di quelli che avrebbero toccato le corde più intime e dolci della lira. Nell'ultimo periodo della sua attività, risoluta ormai, esso tende a manifestare il lato più amabile della poesia umana; tende ad esprimere quasi il mistero che è in tutti i cuori verso una fede, che ha già tutte le forme definite della realtà e realtà non la è ancora. Intende la bellezza femminile con una punta quasi preraffaellita; dei corpi ricerca sovratutto la calma ed il riposo. L'atteggiamento è talvolta, si direbbe, involuto, per questa sua ansia di imprimere nella figura il soffio, l'alito d'un sogno. Per quale cammino lungo, difficile ed aspro vi è

LINO SELVATICO — SIGNORINA BIONDA.

pervenuto? Vien voglia davvero di saperlo, se si pongono a contrasto le due tele *Dopo il bagno*, l'una di una espressione quasi favrettiana, vecchia

GIUSEPPE RICCI — RITRATTO DELLA MADRE

di vent'anni fa, l'altra, più recente, come sfumata in un'ombra di mestizia e di dolore. Quest'ultima opera che presentava poche risorse di disegno, ha nel nudo della figura principale un accento di pastosità fresca e semplice che non si saprebbe dove ritrovare più limpidamente interpretata.

Questo bisogno di palesare le cose e le figure intravvedute dal suo spirito superiore, che si compiaceva del silenzio e che appunto perciò non mai completamente si conobbe, si manifesta non solo nelle qualità dirette della pittura, ma nella ricerca del soggetto, che ha qualche attacco, qualche inspirazione, si direbbe, letteraria. Ecco il *Pain bénit*, le *Comunicanti*, che son qui. E l'*Annunciazione*, di una linea superbamente inglese, che è al Museo

Civico. E la Madonna col bambino per il concorso, vittorioso, dell'Alinari di Firenze. Ecco la *Vigilia del sepolcro*... Il quadro di genere non lo tenta più. Egli abbandona ogni senso commerciale. Tende all'alto, allo spirituale, ma non all'incomprensibile. È in diretta comunione col cuore di chi lo vede, ed è un intendimento, una commozione particolare

P. C. GILARDI — RITRATTO DEL PADRE.

che infonde, un senso di benessere. Non parla, così, soltanto coi quadri d'indole eminentemente sacra, ma anche coi semplici quadretti colti dal vivo, come *Alla finestra*, proprietà dell'amico cav. Carlo Grosso, e coi ritratti, di cui è alla Mostra un saggio vigoroso con quello della madre. Nel quale non si sa se più ammirare i risultati ottenuti con una notevole semplicità di mezzi, od il valore tutto del quadro che si impone per la maestà e la vivezza della persona che ci ricrea con tanta soave naturalezza.

Di Telemaco Signorini si sono raccolti solamente gli studi ed i quadri di piccole proporzioni: forse appena quello che era nello studio quando la morte spietata lo colpì. Vittorio Pica, nell'*Emporium*, [1] ha dato dell'artista toscano una singolare e vivida pittura. Non sarebbe perciò il caso di riesaminare le qualità del compianto pittore, davanti all'opera sua minore, che va dagli studi affrettati, eppure così sinceri, di Riomaggiore, agli appunti della campagna senese, di Val di Magra, dell' isola dell'Elba e di Settignano. Bella e ricca prova, questa, dell'indole del Signorini, tutto fervido dei propri ideali, largo nell'inspirazione, piacevole nel colore, sobrio nella ricerca delle tonalità troppo alte, con un senso pieno di verità ed una tendenza a rivelare le cose umili, a dare anche al tenue la ricchezza dell'impressionabilità e del pittoresco.

[1] Vedi *Emporium*, Vol. VIII, N. 47.

È un peccato che un'altra delle forme d'arte in cui il Signorini si compiaceva di affermarsi, l'acquaforte, si sia qui a Torino quasi trascurata. O c'è da chiedere perchè le undici stampe del *Mercato vecchio* si siano cacciate in una sala lontano, in fondo ad un paravento, mentre potevano figurare così bene qui, dove il Signorini pare, fra gli schizzi, gli sbozzi e le piccole tele finite, che riviva!

Mosè Bianchi[1] non è rappresentato che da poche tele; le quali non appartengono, tranne una o due, al periodo di lui più peculiare. Ma il suo amore per Chioggia, la gioia tutta intima ch'egli ritrovava nel ricercare le penombre e gli effetti serotini, appare dagli studi ad olio, a pastello ed a acquerello che si sono avuti e che formano storicamente, una raccolta fra le più importanti della mostra.

Il Cav. Giulio Pisa ha voluto concorrere con un'opera di sua proprietà, *A Chioggia*, a completare la figura dell'artista lombardo, a cui vorremmo che da queste colonne giungesse un augurio fervido che lo risanasse e ce lo ridesse all'arte. Ed attorno a questo quadro che resta fra le cose più belle del Bianchi, quante idee, quanti propositi, quante inspirazioni colte ed espresse in una pennellata maestra, in un profilo ancor ruvidamente segnato col lapis ed appena completate con un tono monocromo! Che macchia felicissima di colore nello studio pel quadro *La mosca cieca*, e che impressioni gustose della Milano caratteristica: sotto la nebbia,

GIUSEPPE RICCI — DOPO IL BAGNO.

(Fot. E. di Sambuy, Torino).

[1] Vedi biografia ed opere nell'*Emporium*, Vol. V, N. 30.

nell'ora del tramonto, nella notte già rischiarata dalla luce artificiale!

Come davanti alla mostra di Telemaco Signorini, così dinanzi a questa del Bianchi, ci si sente il lavoro vigile e caldo dell'artista che è pieno dell'arte sua e che si esprime rapido con la freschezza della mano e dell'occhio, che vedono e sentono la verità. Qua e là è ancora il romantico, ancora, fuori della tecnica, qualche tendenza verso l'accademismo dell'Hayez e verso la ribellione intuitiva del Cremona, ma che tavolozza soffice che sa toccare tutte le bellezze ed i colori che son nella natura e tutte le angoscie ed i tormenti che sono nell'umanità! Qui sentiamo veramente la personalità del Bianchi nella cara intimità del suo studio ora muto e deserto, e non ci par vero che la tavolozza non senta più la stretta nervosa delle sue dita!

Dal bianco e nero si è finito per giungere, in onore di Antonio Fontanesi,[1] ad una raccolta molto discutibile e certamente niente ortodossa, degli studi d'album e di cavalletto. Indubbiamente tutto ciò che è del maestro reggiano interessa e scuote. Ma, confondere l'opera commerciale con l'opera apostolica non è sempre conveniente. E questa stanzetta ultima, dove pure avrebbe potuto collocarsi il busto modellato da Leonardo Bistolfi, finisce per non persuadere, sebbene contenga più d'un gioiello, come lo studio per l'*Armento* e l'abbozzo per la *Quiete*. Questa del Fontanesi è una figura gigantesca: e per serbarne intero il fascino dobbiamo saper scegliere fra le cose sue, e scegliere con gusto. Un'esposizione postuma deve sempre rivelare qualche lato ignorato dell'artista. Ora nulla ci rivelano questi centotrenta tra studi, disegni, litografie ed acqueforti che già non si sappia. E pare, che il nome del Fontanesi abbia servito niente altro che ad un pretesto per ricordare il nome suo, già così nel cuore di tutti. Più degnamente, ci sembra, egli doveva essere commemorato.

[1] Vedi biografia ed opere nell'*Emporium*, Vol. XIV, N. 79.

VITTORIO CAVALLERI — BATTAGLIA DI FIORI.

GIUSEPPE CIARDI — PASTORELLE. (Fot. E. di Sambuy, Torino).

* * *

Dei vivi, Vittorio Cavalleri ci si presenta, ad un tempo, come il più discusso ed il più ammirato. Esso offre la materia varia d'una esposizione individuale. Ha il paesaggio e la figura: la scena di genere ed il quadro sacro: il ritratto di piccole dimensioni e quello d'aria aperta. Ha, insomma, un insieme di opere che rivelano i suoi vari atteggiamenti d'artista e ce lo presentano come veramente è nella sua forte virilità.

E qui ci sembra, innanzi tutto, un comotivo ed un sincero. Non gli si può dire di ricercare con arte fittizia quello che non c'è. Se predomina, in questa raccolta di tele piccole ed ampie, un difetto, gli è precisamente un'esagerazione di comotività, che lo pone troppo audacemente avanti al vero, e gli fa dipingere *coûte qui coûte* tutto ciò che lo impressiona. L'occhio d'artista venuto su indisciplinato, ma gagliardo e schietto, gli dà per fortuna quasi sempre gli elementi della scena pittoresca, quella in cui l'esuberanza, qualche volta eccessiva, della tavolozza, può essere messa a profitto e bene. Vivendo continuamente nel silenzio, in mezzo alla campagna, davanti allo spettacolo delle Alpi che cingono lontano la estrema pianura piemontese, sente l'idillico ed il tragico della natura, i colori foschi del tramonto dopo l'uragano, lo splendore del meriggio tutto infocato dal sole, l'ora dolce dell'alba e del risveglio mattutino. E non c'è fenomeno di tono anche violento, anche audace ch'egli non tenti.

Ma quest'eccesso di impressionabilità lo porta ad una disuguaglianza di mezzi. Certe ruvidezze ed asprezze di colore paiono artificiose: indispongono l'occhio calmo e riflessivo. Il disegno più d'una volta vi è trascurato; egli dà, in altre parole, l'opera come sgorga dal suo temperamento, libero e franco, sincero ed appassionato, senza ritornarvi poi sopra, colla pupilla educata a soffocare l'eccesso della improvvisazione.

La *Sacra Famiglia*, bellissima sinteticamente, sentita con grazia spirituale ed espressa con lucido sentimento, è guastata da un'indolenza di forme incomprensibile. Ed il difetto si ripete nella *Madre!* e nel *Turbine* che è fra le cose migliori

del Cavalleri. Questa sfilata di comunicanti bianco vestite, colte dal turbine, nel breve cortiletto della sagra, è magnifico come impressione pittorica, e rivela l'audacia del Cavalleri, la sua ricchezza di colori, la sua esuberanza di vitalità artistica. Ma la tavolozza vivida di questo pittore piemontese si estrinseca ancor meglio nella *Battaglia di fiori*, che ha particolari veramente deliziosi, nella *Primavera* e nel *Fior d'Alpe* che il Municipio volle acquistare. Il contrasto delle luci, delle tonalità alte e basse; certe luminosità, certe trasparenze ottenute con un impasto da maestro, dimostrano quanto il Cavalleri studi la natura e come l'ami di affetto inestinguibile.

Con due quadri di grandi dimensioni, una serie di ritratti e di studi, una figura al vero, all'aria aperta, sotto il sole: con la *Femme*, premiata a Milano, Giacomo Grosso [1] ci dà il concorso suo. La *Sacra Famiglia* è sentita ben diversamente dal Cavalleri. Il Cavalleri l'ha imbevuta di tradizione e di simbolo. Il Grosso la rappresenta nella realtà della storia e dei fatti. Nell'umile bottega da falegname, tra il padre che solleva la persona dal quotidiano lavoro per ascoltarlo e la madre che lo guarda amorosamente tra la gioia ed il timore, il futuro redentore dell'umanità parla, col gesto fermo, coll'occhio vivo, col piccolo corpo teso nell'espansione dell'animo che sa tutto e dice tutto. Lungo la strada soleggiata la voce del precoce giovinetto si diffonde gloriosamente, ed il popolo s' affretta ad udirlo sulla soglia dell'officina, pendendo attenta e devota dal labbro suo. Una maggiore vivacità nel colorito avrebbe data una più profonda suggestione alla scena. Da un fondo più oscuro, da un contrasto più pieno di toni, essa sarebbe uscita più intensamente comotiva. Nel suo complesso l'opera è, ad ogni modo, significativa: e basterebbero questi studi separati di teste, la varia passione che è dipinta e espressa nel viso dei personaggi per mostrare quanto l'artefice sia sicuro di sè.

Ma ancor più sicuro ci appare nel *Rimpianto*, in cui la pienezza della tecnica sconsiglierebbe qualsiasi appunto che si volesse fare. Al Grosso piace sfidare e risolvere le difficoltà. E quest'ampia tela, che avrebbe potuto pel suo soggetto essere contenuta anche in più piccole proporzioni, senza perder nulla del suo fascino e del suo valore rappresentativo, pare quasi la pietra di paragone e d'assaggio dell'artista. Il quale ha ottenuti nel lucore della notte lunare effetti notevolissimi di luce: ha sentito e conservato quello che di leggiero c'è nell'aria, con trasparenze morbide, con delicatezze indefinibili.

[1] Vedi biografia ed opere, *Emporium*, Vol. VIII, N. 46.

Del ritratto all'aria aperta, è facile cogliere l'impressione simpaticissima. Sotto il sole procede la figura femminile, vestita in un leggero vestito chiaro. E la luce la copre, la innonda, le sorride attorno: e le verzure mandano il loro profumo, come una carezza. Ben movimentata e solida pittura: pittura che rappresenterebbe il valore del Grosso come ritrattista, se non ci fossero qui la *Femme*, il ritratto della signorina C. B., quello in rosso della signora Oitana e del padre, opere già conosciute e che hanno data grande lode al Grosso. Il vigore dello sbozzo pel ritratto della contessa Carrié, non fa dimenticare la carezzevole onda spirituale che è nel *Silenzio antico*, con cui il Grosso riconferma il suo bel temperamento anche di paesista.

* * *

Di Marco Calderini [1] e di Carlo Follini vi è un buon nucleo di opere. Il Follini ha un eccellente studio di luce vesperale, che l'Avondo, buon giudice, diceva sul fare del Türner. Le altre cose, sentite con l'eleganza consueta, risentono un po' della fretta con cui furono condotte. Il Calderini non spicca che per poche tele, dipinte con quella austerità di sentimento e di verità che è così forte in lui. Ma ripete soverchiamente se stesso, e certi difetti di durezza negli studi recenti e nel grande quadro *Ottobre al Lago maggiore*, di una intonazione quasi litografica, si vorrebbero evitati. Così nella *Decorazione per sopraporta* gli sfugge quel segreto del disegno e quel giusto senso della grazia che sono fra le sue doti più espressive, per la manìa evidente di voler scendere nell'arcaico.

Andrea Tavernier ha qualcuna delle sue tele mirabili d'espressione e di verità. Non è certo il luogo di discutere la sua tecnica: il mezzo con cui giunge a cogliere la più lieve, la più impercettibile sfumatura del paesaggio ed a racchiudere nel quadro tanta potenza di vero. Nel *Mattino autunnale*, nelle *Ginestre* ed in *Settembre* egli dà la nota sicura della sua tavolozza. In *Lungo l'Eurota* abbonda maggiormente il sentimento; v'è qualche cosa che fa pensare agli antichi, se lo sfondo, forse un po' cupo, della boscaglia che chiude le acque, ed il nudo splendente sulla macchia candida del cigno,

[1] Vedi biografia ed opere, *Emporium*, Vol. VII, N. 40.

non rivelassero la tavolozza moderna che scruta e sente ed interpreta la natura nei suoi sfoggi più incantevoli. Il *Mattino autunnale* era stato segnalato dalla Commissione pel premio degli artisti. Ed il Bistolfi notava, appunto, la vigoria dell'opera, che sarebbe stata perfetta, se certe parti alte del quadro non avessero sentito l'artificio non ancora completamente vinto. Questi cieli infatti del Tavernier sono duri. Non c'è la trasparenza nè la dolcezza,

PELLIZZA DA VOLPEDO — QUARTO STATO.

(Fot. di E. Sambuy, Torino).

che sono nell'atmosfera. Le sue nubi non corrono veloci; i suoi cirri non sono abbandonati nella libertà dello spazio. Difetto che il Ruskin diceva di evitare ed insegnava anche a superare.

P. C. Gilardi è pittore che sta fra il passato ed il presente, ma che sente l'arte con una grande nobiltà di intenti. Il suo ciclo di opere non ne mostra interamente l'individualità. Nella *Visita alla sagra* è forse un po' duro, ma è caro di colore e di disegno. I molti ritratti che espone, piccoli, sul genere degli antichi fiamminghi, hanno un fare nutrito. E ci si arresta volentieri davanti a quello del padre, che racchiude, in poco spazio, fortissime doti.

SIMBOLI ED ALLEGORIE.

Gaetano Previati espone, per la *Parisina* di Domenico Tumiati, alcuni disegni ed altri sei carboncini che ritraggono delle scene della memorabile lotta dei comuni italiani. Disegni condotti, colla perizia del Previati, austeramente. Ma le stazioni della *Via Crucis*, per la loro originalità, interessano maggiormente delle pagine bianche su cui l'artista ha tracciato tanto mirabile fervore di vita umana.[1]

Le critiche acerbe e le doti sconfinate che si son fatte e dette intorno alla *Via Crucis* furono molte. Dagli uni si lodava e si loda la profonda espressione dei quadri, uniti non solo dal crescendo del tono roseo e dorato, ma da un filo sottile di rispondenza lineare. Dagli altri si condannava e si condanna acerbamente la trascuranza del disegno, onde Cristo compare anatomicamente deformato, anche quando la croce non pesa ancora sulle sue spalle divine.

Il Previati dà in queste stazioni sacre una nota alta del suo ideal modo di intendere l'opera del pittore. I difetti e le virtù che erano nel suo Cristo trovano, nella descrizione pittorica del sacrificio del Maestro, un'armonia di toni e di immagini bellissima. Certo sembra inconcepibile che l'efficacia del disegno, così larga nel Previati, sia da lui tanto violentemente abbandonata: che per avvolgere le sue figure in una complessività mistica più rapida-

[1] Vedi biografia ed opere, *Emporium*, Vol. XIII, N. 73.

mente suggestiva, trasformi l'impotenza degli oscuri primitivi in un titolo di eccellenza per se medesimo. Errore per me grande, poichè la sincerità dell'uno non può mai essere la sincerità dell'altro; e traverso le vitali glorie dell'arte, l'ideatore non deve tendere che a rappresentare ciò che altri ancor non ha dato. Del resto il procedimento estetico e storico si spostano, con danno di quella rispondenza che è perpetuamente e fatalmente nelle cose.

sunta della Reggia di Napoli. Due giovani, il Rava e Romolo Bernardi, tentano la figurazione della Madonna con un fare semplice e lodevole: ma i mezzi d'espressione non raggiungono gli ideali loro.

Pellizza da Volpedo, nella grande tela che è forse la maggiore, per ricchezza rappresentativa, della mostra, sa fondere energicamente la verità col simbolo. Il suo *Quarto Stato* è pittura socialmente espressiva, calda, sincera, che dà la prova degli

GUGLIELMO CIARDI — VENTI IN LAGUNA.

(Fot. E. di Sambuy, Torino).

studi e della serietà d'intenti del Pellizza. Ma la preoccupazione di voler chiudere in un grande spazio aperto, sotto il sole, tra lo sfumare lontano del paesaggio una scena potentemente umana, dove tutto dev'essere moto e vita, nella linea severa dell'allegoria, toglie alla tela molte delle qualità che avrebbero potuto emergere meglio. Deve anche nuocere al quadro la collocazione troppo bassa e vicina all'osservatore. Non vi si sente lo sfondo. Quel gruppo di contadini è troppo prossimo al riguardante, perchè esso ne senta il lento, quasi ritmico avanzarsi, e colga d'ogni lavoratore l'atteggiamento riguardoso che sa la lotta interiore.

Ma sarebbe ingiusto non riconoscere in questa *Via Crucis* delle qualità che eccellono; come la tonalità rosea e d'oro, che va facendosi più grave, quasi più silenziosa e tragica, a mano a mano che il dramma s'avvia verso la sua finalità suprema, e quell'espressione di dolore intensa che vi sgorga e soggioga il riguardante: quel sentimento di dolcezza sovrumana che si diffonde dall'angosciosa figura del Cristo, in cui sono così squisitamente intese le attitudini del martire e dell'apostolo.

La pittura così detta sacra ha nella mostra delle tendenze singolari. Il Cavalleri ed il Grosso hanno dato con vario criterio personale la scena della sacra famiglia. Il Vetri espone i bozzetti dei suoi affreschi per la chiesa di S. Vitale a Napoli. Di Domenico Morelli v'è uno schizzo per la nota As-

Luigi Onetti nel trittico *Amore, lavoro e dolore* non ha saputo dimostrare tutte le belle doti che sono in lui giovane ai primi cimenti. E così l'Ome-

gna nei *Dimenticati* raggiunge un buon effetto di linee in una tecnica troppo sommaria per imporsi segni decorativi piacevoli: ma nell'*Armonia primaverile* non è pastoso e delicato come si conobbe altre

CARLO FOLLINI — FOSCO TRAMONTO.

(Fot. E. di Sambuy, Torino).

e piacere. L'*Autunnalia* di Giuseppe Vizzotto Alberti torna soverchiamente incomprensibile, mentre l'allegoria ha d'uopo d'esser sincera e fresca. E così Francesco Margotti in un altro grande trittico parla più agli occhi che al cuore. Il Kienerk ha dei di- volte; Il Saccaggi nel *Voto* ha pensato di fare opera di virtuoso. Questa processione di belle fanciulle e di bambini, che s'indugia nella freschezza della giornata piena di sole, in un tumulto di toni vivi che salgono e si diffondono dai leggiadri costumi cin-

quecentisti, è pittoricamente geniale; ma vi è dentro qualcosa di artificioso, di involuto, di troppo meditato per piacere. Buona la *Sfinge* di Oreste Pizio, campata in una cornice che dimostra le sue ottime attitudini alla decorazione.

Che han tentato il simbolo e l'allegoria v' è più d'uno, ma è, in quasi tutti, una povertà di idee, una limitazione di espressione da cui il quadro non può uscire significativo. Ancora, i nostri artisti si sentono lontani dall'esprimere ciò che lo spirito evocatore solo può vedere nel complesso di doti sicure e franche. Tuttavia è da ricordarsi il Nomellini, tenace nella sua velatura monocroma, così suggestivamente misterioso nel *Saluto del sole* e nella *Colonna di fumo;* il Chini con la tempera *Visione d'artista* ed il Mucchi con *Luce ed Ombra*, un bel sfoggio di tinta vivacissima su un tono basso di sfondo. Il simbolo non vi esce così pieno, come era forse nell' intento dell'artista. La figura regale, avvolta nel manto rosso, è discutibile, ma la semplicità, la intellettualità della tela fanno perdonare i molti difetti d'impasto e di disegno. E di disegno manca il giovanissimo Guido Stella di Venezia, il quale nell'allegoria *La forza e la volontà* dà una simpatica nota, se non originale, certo degna di attenzione. Ma la preoccupazione di togliere la verità attorno ad un caro episodio di vita rusticana, lo fa cadere nello strano e nel fantastico. Decorativamente buono, il pannello è da condannarsi per certe cromie disuguali, incerte, quasi pazzesche.

Evidentemente lo Stella è penetrato nelle forme e nelle tendenze straniere, subendo anche lui, giovane ed impressionabile, quel fascino esotico che ha tolto molte qualità intrinseche dei veneziani. Ma un veneziano che, pur badando assai agli esempi d'oltre alpi, conserva ed esprime cari e sinceri sentimenti, è Lino Selvatico che con due ritratti, che son due simboli di grazia e di poesia, rappresenta degnamente la regione veneta. *Pensieri lontani* e *Signorina bionda* sono due delle tele migliori dell'Esposizione. Si direbbe che l'artificio del pennello, così delizioso, così vago, così profumato, scompaia per lasciare libera e piena l'inspirazione immateriata.

Marine e Paesi.

Di marine, Giorgio Belloni, ne espone delle graziose. Egli non ci dà, come altre volte, la silenziosa

ANDREA TAVERNIER — SULLE RIVE DELL'EUROTA.

GIACOMO GROSSO — RIMPIANTO.

(Fot. E. di Sambuy, Torino).

poesia del mare, sotto il raggio del sole o nella sinfonia calma della luce lunare. La superficie del mare ha voluto, questa volta, coprirla di vele bianche e di vapori pronti a partire. Ma tuttavia si rivela ancora quel fine conoscitore che è delle cose lontane, delle trasparenze acquee, dello spumeggiar improvviso delle onde.

Guglielmo Ciardi ci dà ancora una sua laguna sentita con cuore di veneziano. Il Costa, una buona nota di porto. Il Luxoro, un episodio di vita marinaresca. Il Loiacono, una calda visione di terra e di mare siciliano. Vittorio Avondo ha due contrasti di luce mattinale e di tramonto sentiti con una dolcezza quieta di maestro. Il Corsi di Bosnasco ripete forse soverchiamente se stesso. Il Sacheri, senza esagerazioni simboliche, senza velature grigie, appaga anche quelli che han visto di lui cose migliori.

Ma se manca fra i marinisti una affermazione alta e convincente, non fanno difetto i paesisti. Il paesaggio è l'espressione pittorica per eccellenza dell' epoca nostra. Monti e pianure, boscaglie e campi arati rappresentano lo sforzo continuo e tenace dei nostri artisti nell'esprimere un sentimento di bellezza.

Carlo Fornara di Prestinone col trittico *Inverno, Primavera* ed *Autunno*, dimostra l'indirizzo del suo spirito, quella larghezza ampia di intendere la Natura, di penetrare nei suoi fenomeni di luce e di colori, che era già il grande segreto di Giovanni Segantini. Nella *Primavera* specialmente la tecnica divisionista gli giova per raggiungere certi effetti di prospettiva bellissimi, certe lontananze sfumanti, certe striscie luminose ardite. Ma non tutti i particolari sono seguiti con la medesima cura. Di qui una dissonanza quasi urtante, che toglie tutta la poesia di cui pure il quadro è leggiadramente soffuso. Il Gignous è sempre quel vivido paesista che tutti conosciamo. E fra il Gignous ed il Fornara è giusto porre alcuni giovani piemontesi che mostrano di sapere e di potere fare assai: il Falchetti e l'Olivero. Nel Falchetti la durezza della tecnica, onde

EDOARDO RUBINO — RITRATTO DI BAMBINA.
(Fot. E. di Sambuy, Torino).

i piani non sentono il digradare naturale, non distrugge la bontà complessiva dell'opera; e così nell'Olivero una incerta coloritura dei primi piani, non fa obliare la grata impressione delle ultime vette granitiche, tutte inondate dal sole.

I due Gioli di Firenze ed il Beppe Ciardi hanno eccellenti impressioni di paesaggio. Idilliche, semplici e sane le *Pastorelle*; squisito il Pollonera, e sobrio, raccolto, simpaticissimo il Piumati. Nè vogliamo dimenticare il Pellizza con delle impressioni più tecniche che naturalistiche, il Tommasi, il Faccioli con un *Ritorno dal pascolo,* il Salassa con due buoni quadretti pieni di luce, il Cressini sincero ed ardente, il Vighi vero e suggestivo, il Casciaro d'un'impressione così netta e pittoresca, lo Stratta, il Delleani, il Viani d'Ovrano. Del Balla, così festeggiato a Roma, c'è un *Sentiero* pieno di dolce poesia. Nè v'è da ripetere i nomi del Grassis, della Bricherasio, del Giani, del Piana, del Bortoluzzi, del Miti-Zanetti, del Reycend, del Bussolino, del Bertea, del Pugliese-Levi, del Milesi che ha una eccellente nota, più di figura che di paesaggio.

Il ritratto, il genere e la scultura.

Il ritratto non è largamente rappresentato. Già si è parlato del Grosso. Dopo il Grosso, eccelle il Ferrari, nel quale sono qualità spontanee di interprete delicato. Il Gaidano con lo studio pel Duca d'Aosta è giustamente lodato. Ma anche i buoni cadono nel pericolo. dirò così, commerciale. La tela è affrettata. Una rassomiglianza relativa pare che basti a licenziare il quadro. Da questo appunto pare si allontanino il Cavalla, il Juglaris nel ritratto di Edoardo Calandra. Ma vi cadono dentro l'Olivetti, che vorrebbe, in fondo all'animo, dare di più e ci cadono tutti questi assaggi di pittura minuta, di dilettantismo che vanno dalle testine di fanciulle, di bimbi, alle ruvide fisionomie di vecchi cadenti. Il Giani ha un buon ritratto in rosso ed il Ferro ne ha tre eccellenti. Tra il bimbo d'una fattura velasquesca e la signorina in piedi, di tendenza aristocratica, è preferibile il ritratto di uomo che è stato considerato come una delle opere migliori dei giovani artisti piemontesi.

Il genere trova ancora dei tenaci artefici che lo seguono. Celestino Turletti dà la sua nota arguta. Il Piana riproduce uno dei suoi consueti interni, il Rossi Luigi ha buone note di tonalità viva. Così il Pennasillico, lo Zezzos, il Rossi Alberto, innamorato d'Oriente, il Bazzaro, il Dall'Oca Bianca, il francese Vaugnat, animalista, antico amico del Fontanesi, e l'Onetti che si compiace anche del quadro di piccole dimensioni.

* * *

La scultura, con il Canonica, il Rubino, il Romagnoli, il Marsigli, il Ceccarelli, ha in questa espo-

sizione la sua notevole parte. Anzi, quest'anno le si è voluto riservare il grande salone d'onore. Delle settanta e più opere esposte, non tutte meritano un accenno. Ma alcune poche sono veramente degne di essere particolarmente notate. Così, il Canonica col ritratto del Pasini ed il busto di fanciulla tiene alto il posto che si è guadagnato. Ed il Rubino conquista maggiori simpatie colla *Madonnina* ed il ritratto di bambina; è in entrambe le opere un sentimento, una sincerità espressa con coscienza fervorosa di artista; ma nella seconda è ancor più notevole la cara pieghevolezza del marmo ad esprimere un pensiero recondito che si spande con una tristezza dolce sul viso.

PIETRO CANONICA — BUSTO DI FANCIULLA.
(Fot. E. di Sambuy, Torino).

Il Monti, giovane assai, in *Rovi e spine* dà un' opera solida che in altro ambiente, in altro momento, avrebbe avuto forse altra fortuna. L'Ugo di Palermo ha un buon busto, campato con sicura franchezza, e il Romagnoli col ritratto della Grammatica supera difficoltà vivissime. Il Bialetti ha un torso stupendamente modellato, ma piace forse maggiormente nella libera sbozzata del modello pel monumento a Cavallotti. Vi è qui solo un frammento del basamento. Ma come appare leggera la modellazione e ampio e solenne il moto di questo gruppo che procede, stesa l'asta della bandiera!

Buone impronte hanno il Bugatti di Milano, il Biscarra ed il Barbella. Luigi Calderini ha delle graziose impressioni d'animali. Urbano Nono uno squisito bronzo *Al nuoto*. Il Contratti nobili busti.

* * *

Ragione vuole che si spenda ancora qualche parola sui disegni e le acqueforti.

L'esposizione di bianco e nero, che ebbe esito così fortunato a Roma, non ha impedito agli artisti colà festeggiati, di esporre qualche saggio a Torino. Ed è con vera compiacenza che si notano i buoni acquerelli, agili, accurati del Macchiati per illustrazioni di libri. L' intento solo a cui mira il Macchiati, di ridare al libro la sua antica bellezza esteriore, dovrebbe interessare vivamente il pubblico verso quest'opera, che non è delle solite e delle comuni. Il Vitalini tenta, com'è noto, l'acquaforte a colori: e le sue impressioni di campagna romana sono condotte con bel garbo e raggiungono notevoli effetti di tinta e di vigore. Il Turletti, con il ritratto del Generale Garibaldi, inciso per commissione della Calcografia reale, non ottiene i risultati che ha saputo molte volte ricavare dal rame. Degni di particolare ed onorevole menzione sono le acqueforti del Fichart e del Miti-Zanetti, gli acquerelli del Ferrari, ed i *fusains* del Vercelli e del Bozzetti; ma sovrabbondano in queste sezioni, che io continuo a considerare importantissime e che invece le esposizioni non cercano di sollevare dalla loro solita povertà, le opere dei dilettanti: e quindi

anche le cose buone subiscono l'influenza, la vicinanza delle cose cattive, senza che dal confronto il bello si distacchi dal brutto. Per fortuna il Vetri trionfa sulle piccinerie altrui, con la serie di abbozzi e di studi per freschi, nei quali è così viva, così perspicace, così brillante la mano dell'artista. Limpida esce la sua fisionomia pittorica da queste brevi carte, in cui v'è la dolcezza suasiva d'una Madonna toccata con delicatezza antica, ed il rapido movimento di scene istoriche e mitologiche, sentite veramente con la grandiosità del fresco che dà gloria e lusinghe agli austeri palazzi.

*
* *

È stata una rapida rassegna.

Comunque, c'è tanto da dimostrare come le cose buone non manchino a questa Quadriennale. Bastava solo che l'ambiente fosse più caldo, più cordiale per metterle in rilievo e per mostrare al pubblico, con serietà e con amore, il lavoro degli artisti italiani, chiamati a raccolta in una festa solenne ed indimenticabile per le arti e le industrie di tutto il mondo.

EFISIO AITELLI.

BIALETTI — BOZZETTO PEL MONUMENTO A CAVALLOTTI (GRUPPO PRINCIPALE).
(Fot. E. di Sambuy, Torino).

G. B. TIEPOLO — IL TRIONFO DI APOLLO, NELLA R. GALLERIA DI STOCCARDA.

ILLUSTRAZIONE DI ALCUNE OPERE DI GIAN BATT. TIEPOLO.

ENCHÈ assai già siasi da molte parti parlato e scritto di G. Batt. Tiepolo, pure da quanti amano gli spiriti grandi e arditi si farà volentieri ritorno alla figura dell'egregio artista, ogni qual volta vi sia qualche nuova rivelazione del suo genio da contemplare.

Ci piace quindi d'illustrare qui un certo numero di opere sue meno note, la conoscenza delle quali si è diffusa vie più, da che si sono adoperati alcuni diligenti fotografi a riprodurne l'imagine.

È la più prossima a noi quella che sta esposta nella chiesa parrocchiale di Rovetta in Valle Seriana, e nella quale il pittore ebbe a rappresentare un'accolta di parecchi Santi, ai quali sovrasta fra le nubi in gloria la Madonna. Il dipinto, eseguito sulla tela, larga ben m. 2.35 e alta m. 3.90, costituisce la pala dell'altar maggiore. Vi sta collocata entro ricca inquadratura a colonne e statue, opera di quell'Andrea Fantoni di Rovetta che fu il capo di una famiglia di scultori e intagliatori, noti massime nella provincia di Bergamo per le loro opere, eseguite ad ornamento di altari, di confessionali, di sedili, di armadii, fra i quali si distinguono pel lavoro farraginoso quelli che sono applicati alle pareti della sagrestia della parrocchiale di Alzano.

È probabile che l'opera dell'altare maggiore di Rovetta fosse stata condotta dagli artisti, il pittore e lo scultore, di comune accordo, poichè per quanto sopra luogo non si siano trovate altrimenti memorie scritte indicanti quando e per mezzo di chi al Tiepolo fosse stata commessa la parte sua, pur tuttavia si ricava da un manoscritto antico quivi conservato, che nel 1736 si fece l'ancona (v. a. d. la cornice) *per il bel quadro di G. B. Tiepolo*, che è quanto dire in quel giro di tempo nel quale il valente pittore veneto aveva dato prova del suo splendido ingegno decorando col suo pennello la

G. B. TIEPOLO:

LA PALA DI TUTTI I SANTI

NELLA PARROCCHIALE DI ROVETTA.

G. B. TIEPOLO:

GLORIFICAZIONE DELLA VERGINE

A UDINE.

parte superiore della rinomata cappella Colleoni, presso la chiesa di Santa Maria in Bergamo, con le lunette alludenti ad episodi della vita di San Giovanni Battista e le quattro medaglie dei pennacchi che contengono le imagini di quattro Virtù. [1]

Nella tela di che ci occupiamo, e che pel soggetto si potrebbe qualificare *di tutti i Santi*, egli seppe imaginare quella riunione celestiale con grande varietà di gruppi e di singoli atteggiamenti. Mentre sul piano anteriore dal lato sinistro si erge la figura austera di S. Pietro, che innalza nella destra le chiavi del paradiso, e subito dietro a lui, ispirato, s'appoggia alla sua spada S. Paolo, occupa il centro del quadro una veneranda figura di pontefice genuflesso, rappresentante S. Sisto, a quanto si crede. Fra quelli che si vedono ritti dietro a lui, come assorti fra loro in estasi contemplativa, si distinguono facilmente un diacono (Santo Stefano) e Gio. Battista colla emblematica croce di canna. E dietro a questi, a segnare vie meglio le distanze, apparisce un gruppo di uomini devoti, uno dei quali mostrasi cinto di corona regale. Non meno di sei altri abitatori delle regioni celesti appariscono a mezza altezza sulle nubi, tutti lo sguardo rivolto all'apertura delle superne sfere, tenute dalla Vergine accompagnata da angeli. È un insieme di grande effetto, come ciascuno rileva già da quanto ci sa dare la riproduzione fedele dell'originale. Quello che non ci sa dare, come si capisce, si è l'armonia e lo splendore dei colori, che non sono senza importanza in un' opera di così efficace pittore. Armonia e splendore che fino a due anni or sono erano andati quasi del tutto perduti, causa i pessimi ristauri cui fu sottoposto il dipinto in tempi passati, i quali si manifestarono principalmente nella alterazione delle vernici fattesi completamente opache.

Quando il quadro infatti fu portato l'anno scorso nello studio del ristauratore Valentino Bernardi a Bergamo, presentava il più miserando aspetto, coperto quale si vedeva come da un densissimo velo, che permetteva appena di discernere qualche cosa del soggetto. Che se oggi si presenta di nuovo in istato da poter essere apprezzato, lo si deve, a onor del vero, al sullodato ristauratore, il quale non risparmiò fatiche di sorta per rimettere in buon ordine l'opera d'arte affidata alle sue cure. [2]

[1] Furono fotografati questi dipinti tanto dal Taramelli di Bergamo, quanto dai Frat. Alinari.

[2] Per chi desiderasse essere messo al fatto delle operazioni eseguite dal Bernardi, ecco in che ebbero a consistere. In primo luogo, togliere l'antica foderatura, per cui la tela non era bene distesa; poi munirla di nuova, doppia foderatura; togliere la densa vernice di cattiva qualità e i ristauri vecchi e anneriti; saldare e appianare il colore dove si andava sollevando; stuccare le parti dove il colore si era distaccato; infine riempire le lacune in armonia al rimanente del dipinto e rivestire il tutto di buona vernice fresca e trasparente.

È noto che il Tiepolo usava preparare in anticipazione le sue opere di vaste dimensioni mediante bozzetti, che dal più al meno indicassero il concetto di quello che gli era commesso o ch'egli aveva in animo di eseguire. Il caso si verifica anche colla pala di Rovetta, poichè è appunto un bozzetto per la medesima, con notevoli varianti, una tela di limitate proporzioni che fa parte della raccolta di quadri riunita nel Museo Poldi-Pezzoli di Milano, come vide giustamente pel primo forse il giovane dottore Guido Frizzoni.

E allo stesso modo le raccolte cittadine di Bergamo porgono esempio di alcuni bozzetti suoi. Fra questi emerge per singolare pregio quello lasciato dal nob. Francesco Baglioni, insieme agli altri suoi quadri, all'Accademia Carrara, dove l'artista in riassunto ritrae la grandiosa scena del martirio di San Giovanni vescovo, da lui sviluppata in una grande tela decorante il coro del duomo di Bergamo. [1]

Un primo pensiero per una decorazione di soffitto vedesi poi conservato in altra piccola tela del Museo Poldi, collocata in vicinanza della sovraindicata. Trattasi, come si rileva dalla unita riproduzione, di una di quelle creazioni ideali, di figure imaginate librantisi nell'aria, nelle quali manifestò una disposizione speciale il nostro artista, creando un genere di pittura dal sotto in su, tutto suo, e che nei tempi suoi nonchè nei susseguenti trovò numerosi seguaci ed imitatori. Le due figure femminili che predominano nel bozzetto, improvvisate con pennellate focose e sciolte, avrebbero a rappresentare, salvo errore, due Virtù, probabilmente la Fortezza, munita di lancia, e la Prudenza, dello specchio. Servirono di studio per la esecuzione in grande, per parte dello stesso autore, sopra un soffitto di una sala dell'antico palazzo Martinengo, detto *dalle colonne*, sul canal Grande a Venezia, a seconda di quanto ebbe a verificare, visitandolo, il prof. Lodovico Pogliaghi. La forma complessiva del dipinto naturalmente vi è alquanto modificata,

[1] Chi si compiace dei confronti può procurarsi le fotografie ricavate dal bozzetto e dal quadro grande per opera dei Fratelli Alinari.

Si conceda allo scrivente di esprimere qui la sua soddisfazione di avere indirettamente contribuito ad assicurare a Bergamo il pregievole bozzetto dell'opera del duomo, avendo invogliato il defunto Baglioni a farne l'acquisto, e così a sottrarlo alla sorte cieca che l'avrebbe aspettato nell'asta della galleria Bonomi Cereda, alla quale anteriormente apparteneva.

e circondata poi dalle consuete stuccature, che tanto contribuiscono all'effetto decorativo dell'insieme in opere di simile natura.

E poi che siamo su questo capitolo, vogliamo porgere all'amatore alcuni altri esempi, vie più splendidi, di pitture da soffitto, del Tiepolo, fra quelle forse meno note fra noi. In primo luogo quella onde va ornato il soffitto dell'oratorio di S. Maria della Purità, situato a canto al duomo di Udine. È codesta un'opera di tanta bellezza, di così viva ispirazione, quale non si saprebbe attribuire se non ad un artista degno di occupare uno dei più elevati gradi fra quanti hanno mai maneggiato i pennelli. Concetto sublime invero quello della dignitosa Vergine biancovestita, le braccia e lo sguardo rivolti all'insù, seduta sulle vaporose nubi, intorno alle quali s'aggirano angeli e cherubini, mentre sulla sottostante terra si presentano in atto di compunzione alcuni uomini devoti. Il tutto circonfuso da un ambiente d'aria e di luce, quale non seppe rappresentare prima di lui nessun altro se non il Correggio nelle sue celebrate cupole di Parma.

G. B. TIEPOLO — GLI SPONSALI DI FEDERICO I IMPERATORE CON BEATRICE DI BORGOGNA, NEL R. PALAZZO DI WURZBURG.
(Fot. Gundermann).

Fra i dipinti del Tiepolo conservati nella galleria reale di Stoccarda ci viene a taglio un altro schizzo a colori di forma ovale, evidentemente inteso da adottarsi per un soffitto.

Il soggetto viene spiegato coi termini seguenti dal catalogo della galleria: Apollo, circondato dal-

l'Aurora, da Amori spargenti fiori e da altre divinità, sorge sul carro del sole dall'Oceano per iscortare una nobil donna presso al suo sposo, l'imperatore Federico Barbarossa. Questi alla sua volta sta salutandola festosamente dalla prora di una nave, occupata da armati guerrieri. Non sarebbe altro quindi che un primo pensiero di un grandioso affresco decorante il palazzo principesco della città di Würzburg, palazzo del quale ci rimane a discorrere più avanti.

Precede il carro dall'alto, in maestrevole scorcio intesa, una figura, che non può rappresentare se non l'*Aurora* colla face accesa nella destra. Il gruppo formato dal carro di Apollo, messo in mezzo dalle formose donne, è di un effetto assai pittoresco, una trovata eminentemente tiepolesca, forse non meno poetica, per quanto più sbrigliata, di quelle imaginate dal Guercino e da Guido Reni nel secolo precedente, nelle loro rinomate composizioni dell'*Aurora*, dei palazzi Ludovisi e Rospigliosi in Roma, che suscitano sempre l'ammirazione dei visitatori.

Gli è che il Tiepolo per sè stesso si è rilevato per un ingegno così potente da non aver a temere il confronto coi più grandi d'ogni tempo e d'ogni paese; e se fosse nato in altro secolo sarebbe riescito un corifeo, un luminare dell'arte, come lo fu pel suo tempo in mezzo agli astri minori che s'aggirarono intorno a lui.

A proposito di opere del Tiepolo in Germania, riguardanti decorazioni di soffitti, non si saprebbero dimenticare quelle da lui eseguite appunto nella sontuosa sede degli antichi principi vescovi che regnarono già come sovrani dell'antico impero nella vetusta città di Würzburg, ora appartenente al regno di Baviera. L' immenso palazzo costruito durante il dominio dei principi vescovi delle case von Schönborn e von Hutten dall'architetto Gio. Baldassare Neumann, fra gli anni 1720-1744, è una delle più grandiose residenze del XVIII secolo, tanto nella sua disposizione complessiva quanto nelle singole parti, condotte nel più pretto e più festoso stile rococò. Per dare un'idea della sua vastità basti il dire che misura ben 167 metri di larghezza sulla fronte, 89 di profondità, 21 di altezza, e che racchiude 7 cortili, 283 ambienti, una chiesa, un teatro, e così via.

Di straordinaria imponenza vi è lo scalone, occupante la parte centrale dell'edificio, colle vôlte dipinte appunto da Gio. Batt. Tiepolo fra il 1750 e 1753. Il soggetto degli affreschi si riferisce all'Olimpo e alle quattro parti del mondo, e diede vasto campo all'artista di sfoggiarvi i suoi concetti impressionanti per la facilità e la larghezza con cui furono eseguiti. Vie più maravigliosa poi per la sua grandiosità e magnificenza, veramente regale, è la sala massima, detta sala imperiale, abbracciante due piani in altezza, sfolgorante di stucchi e di dorature, decorate sulle vôlte colle più insigni rappresentazioni del nobile artista di che si ragiona.

Sono intese queste a illustrare un memorabile avvenimento storico effettuatosi nella stessa città nel remoto medio-evo, quello cioè a dire del matrimonio fra l'imperatore Federico I e Beatrice di Borgogna, nel 1156. È precisamente la evocazione fantastica del sacro rito la parte che attira maggiormente l'attenzione dell'osservatore. Adattandosi abilmente alla forma dello spazio accordatogli, il pittore seppe introdurvi un quadro per cui egli si qualifica di nuovo come un' aquila che vola sovrana nel genere delle vaste composizioni di mondano sfarzo. Per verità non vi ricerchi alcuno l'esattezza, nè tampoco la verosimiglianza storica, relativamente allo stile del scenario architettonico e degli abbigliamenti in che si presenta tutta quella moltitudine di dignitari, di dame, di paggi, di musicanti. L'inventore del quadro, secondo l'uso generale dei tempi passati, vi fa astrazione da ogni criterio di tal fatta, e mira, colla sua compiacenza per gli effetti fastosi, di rivestire ogni cosa nello stile e nel gusto de' suoi tempi, richiamando forse più particolarmente quello di Paolo Veronese per quanto concerne la parte architettonica. Se per tale riguardo, prendendo le cose dal lato positivo, si vorrà trovarlo in difetto, chi non vorrà riconoscere per un altro verso come egli compensi la mancanza mediante la potenza colla quale sa esprimere quello che vuole?

Dove infatti trovare una festività più splendida nel rendere la solenne cerimonia, di quella che si manifesta in questo quadro? nel quale non si saprebbe se sia maggiormente da ammirare la struttura dell'ambiente, arioso e pieno di luce, o la ricchezza degli accessori, o l'evidenza di quei gruppi di personaggi, tutti compresi del momento e così fortemente improntati ciascuno della loro personalità, a seconda dell'età e del rango, da far pensare spontaneamente che l'artista vi abbia ritratto dal vivo le sembianze di gente colla quale egli si era trovato a contatto.

Se sono relativamente di facile accesso i prodigi del nostro maestro in una città quale Würzburg, posta circa a mezza via fra altre due città germaniche vie più importanti, cioè fra Norimberga e Francoforte, si può quasi mettere pegno che a nessuno fra i lettori di questo giornale sia venuta a cognizione una tela di sua mano, che per le vicende dei casi fa parte oggidì della raccolta di un signore russo, S. E. il principe Joussoupoff di Pietroburgo.

Simili raccolte fino a pochi anni or sono erano rimaste quali santuari da non ischiudersi se non a pochi privilegiati. Oggi, mediante i perfezionamenti raggiunti dall'arte fotografica, ci è concesso di vedere per lo meno fedelmente rispecchiati a chiaroscuro ed a proporzioni ridotte le opere che contengono. Per questo rispetto conviene dire che si è resa benemerita fra tutte la rinomata ditta fotografica Braun di Dornach in Alsazia.

Co' suoi processi inalterabili al carbone, essa ha intrapreso d'illustrare, dopo le raccolte pubbliche più importanti d'Europa, anche un buon numero di gallerie private. Fra queste figura appunto quella del principe russo su nominato, ricca di quadri di buoni autori, tanto italiani quanto esteri. Una vera rivelazione fra i primi è certo splendido ritratto di giovane donna del nostro Lorenzo Lotto, resa vie più attraente dal mistero in che vedesi avvolta mercè gli attributi onde va munita.

G. B. TIEPOLO — LA MORTE DI DIDONE, NELLA RACCOLTA DI S. E. IL PRINCIPE DI JOUSSOUPOFF.

Il soggetto trattato dal Tiepolo è quello della morte di Didone sul rogo, fattosi apprestare dalla infelice regina dopo l'abbandono di Enea. Essa vi si sta adagiando, sorretta e circondata da' suoi fidi, con una espressione di dolore, che non si saprebbe imaginare inteso con una intensità più tragica. E bene ne sono compresi gli astanti, muti ed atterriti a tal vista. Notevoli fra essi, pel loro carattere eminentemente tiepolesco, i due magnati che se ne

stanno maestosamente a contemplare la scena dall'estremità destra. Nello sfondo trasparisce appena adombrato un tempio o un palazzo; lateralmente un colonnato ed una cariatide, che pare precisamente ispirata da una di quelle di Alessandro Vittoria sotto le Procuratie nuove presso una delle porte dell'antica Libreria di S. Marco, ora palazzo reale a Venezia.

Per quanto anche questo dipinto vada collocato nel novero degli abbozzi di limitate dimensioni, non misurando esso più di 59 centimetri in larghezza per 37 in altezza, vale pure alla sua volta a rivelare l'unghia del leone.

Siamo lieti dunque di porgere agli estimatori di tanto autore nell'unito facsimile un nuovo saggio della sua valentìa nel concepire un soggetto così serio e della sua virtuosità nel fissarlo sulla tela con rapidi colpi di pennello, dei quali si può dire, come in rari casi, che hanno l'efficacia di comporre e di dipingere nello stesso tempo.

GUSTAVO FRIZZONI.

G. B. TIEPOLO — SOGGETTO ALLEGORICO, NEL MUSEO POLD.-PEZZOLI.

LETTERATI CONTEMPORANEI: MAXIM GORKI.

'Europa Occidentale, scrive Edmondo Gosse nei suoi *Critical Kit-Kats*, fu lungamente sotto la impressione che Tourguenieff e Tolstoi fossero isolate apparizioni in una scena nuda. Ma col crescere della familiarità colla letteratura russa, naturalmente quel concetto si modificò, perchè in Russia le arti si coltivano e crescono propriamente sotto l'impero di leggi d'ambiente come presso i popoli dell'Occidente. Il romanzo nella sua forma moderna ha origine dalle *Anime morte* di Gogol, pubblicato nel 1840. I grandi uomini della Russia sono cresciuti all'ombra di Gogol. Erano giovani quando le *Anime morte* videro la luce producendo quella prima e profondissima impressione. Ecco date significanti. Gontcharoff era nato nel 1813, Tourguenieff nel 1818, Pisemsky nel 1820 e Dostojewsky nel 1821. La piccola sorgente di realismo gogoliano, con questi potenti affluenti, divenne una maestosa corrente. La Russia illuminò il mondo come un faro.

I valori russi in letteratura ebbero il primo titolo, il titolo più elevato. Dostojewsky si alzò tra i pini e gli abeti della terra fatale a Bonaparte come una figura dantesca e Tolstoi errò da Jasnaya-Poliana a Mosca, da questa metropoli nelle contrade della fame, a piedi, vestito con abiti più vicini a quelli del *moujik* che a quelli dei conti, come un novello profeta.

MAXIM GORKI

Oggi in arte la luce ci viene dal Nord. L'energia umana, osserva Ferri nei *Delinquenti nell'arte*, fisica e mentale si accresce coll'allontanarsi dall'equatore verso il nord, anche per la ginnastica più ostinata e più vigorosa di quelle razze nelle lotte diurne contro le crescenti aspre difficoltà dell'ambiente tellurico. L'impero medesimo dell'arte settentrionale è un episodio di questo secolare cammino della civiltà, che come l'Ebreo errante non si ferma mai e mai non risplende due volte colla stessa intensità nel medesimo luogo, ma segna nella sua evoluzione come l'accendersi, lo spegnersi e il riaccendersi sempre più verso il nord dei grandi fari della vita sociale, in tutte le splendide manifestazioni del lavoro e dell'ingegno.

È da notare però che siamo, in Russia, entrati, con la giovane letteratura, in un nuovo ambiente. I successori dei grandi romanzieri citati non si sono dedicati alla supina imitazione. Ben altro. Nuovi pensieri, nuove idee sono nati nelle loro menti giovani ma poderose. Le *Anime morte* di Gogol, il *Sepolcro dei vivi*, *Povera gente* ed i *Ricordi della casa dei morti* di Dostojewsky, le *Tappe della follia* dello stesso avevano esaurito lo studio della «figura del delinquente, orribile nella violenza per miseria morale e materiale o abbietta per sapiente perversità di animo fraudolento e vigliacco». L'arte, scrive ancora il Ferri, aveva già dato troppo

della sua radiante glorificazione ai delinquenti. La giovane Russia, ritogliendo lo sguardo dalla figura del violento, l'ha rivolto alla moltitudine dei sofferenti. « Il mondo negli albori di una nuova coscienza collettiva già comincia ad orientarsi per altra moralità che non sia quella della violenza più o meno fortunata, sempre infeconda e brutale, sia individuale che collettiva. Ecco la reazione del senso umano e sociale! La folla! Ecco il nuovo mondo umano a cui l'arte deve chiedere d'ora innanzi ispirazioni e tormenti! La folla macilenta, mal nutrita, sudicia, grossolana, pervertita! Il verminaio umano aggrovigliato nelle città e nelle deserte campagne, dove all'adulto si corrode ogni fibra del corpo e dell'anima, alla donna si avvelena ogni sorgente della santa maternità, al bambino si ruba ogni bagliore di gioia infantile ». Non più studii e rivelazioni psicologiche sui *criminali*; ma guardare tutti gli uomini in ogni condizione sociale, rifondere l'anima umana, sbarazzarla dalle affezioni malsane e rendere alla vita la sua tonicità: occuparsi dei problemi della società attuale, che si interessano della vita, di tutta la vita di un popolo e che trattano e risolvono le questioni intorno alla morale sociale. Questa tendenza realista attira principalmente il gusto del pubblico. È buono finalmente, dopo tanti anni di romanzi e novelle dedicati esclusivamente a profitto di alcuni temi soltanto, che l'opera letteraria si volga alla vita e si sostituisca una volta per sempre alle viete e vecchie scuole di morale, beneficando coll'opera sua l'umanità che ha tanto bisogno di sollievo, di conforto e di aiuto per modificare le sue basi d'esistenza e di associazione. Però è utile segnalare sin da ora che la « giovane Russia » non cammina tutta per una sola strada. Si sente anche lassù, in quel paese terribile della steppa, il bisogno di idealismo. Vi è un piccolo gruppo che ha un'idea più alta e più disinteressata dell'arte, che cerca di realizzare la bellezza pura; ma questo gruppo è isolato, nota Wenguerow, e non trova presso il pubblico altro fuorchè diffidenza. Vi sono pertanto, per uno spettatore attento, segni evidenti che indicano una specie di intesa da avvenire tra i due gruppi, tra i due campi della letteratura attuale.

Di tanto in tanto sorgono scrittori che sono parimenti cari ai portatori delle tendenze utilitarie ed agli adepti dell'arte idealista. Tra il numero di coloro che occupano questo posto intermedio, questa zona dove le due vie s'incontreranno, Wenguerow segnala Antonio Tchekhoff, l'autore celebre e fortunato del romanzo *I Moujiks*. Ma si deve osservare che Tchekhoff col suo realismo si avvicina più a Tourguenieff, al romanzo classico russo, e pel contenuto tragico dei suoi numerosi lavori anche a Dostojewsky, anzichè ai novelli romanzieri, e per il suo stato d'animo ai giovani idealisti poeti Foffanoff, Minsky, Mereshkowsky, Sollogoub e Balmont. È molto difficile riconoscere i segni dell'idealismo in Tchekhoff e per i più egli è considerato, non volendo per sottigliezze far categorie di categorie, come un puro realista. Ciò che è positivo è questo: che accanto alla classica letteratura del *Moujik* che ha il suo ultimo rappresentante nel Tchekhoff, v'è una schiera di idealisti che gridano contro l'utilitarismo e lo smarrimento del senso etico ed estetico degli scrittori in voga. Queste due correnti però, come due grandi linee, pare che finalmente vadano a convergere in un punto, formando un angolo al vertice del quale è Maxim Gorki, il grande Gorki, che pur essendo un perfetto realista è anche un idealista deciso. Ricercare in questa vita la felicità, dice Gorki, è follia: la vita è una sciocchezza. L'ombra del pessimismo dopo queste prime enunciazioni comincia a levarsi gigantesca innanzi a voi in tutto il suo disperato atteggiamento. Ma egli non vi abbandona Gorki: egli corre come voi in cerca del « fine » e lo trova nella bellezza e nell'energia della volontà. Dopo avere errato nel labirinto sociale, come un notturno vagabondo in cerca d'una migliore organizzazione sociale, egli si solleva e si domanda quale debba essere « il senso supremo della vita ». Così Gorki, scrive il Persky nella biografia di lui, malgrado gli uncini coi quali si attacca alla realtà, apparisce alla « giovane Russia » sotto l'aspetto di un ricercatore della verità ed è così che a lei è doppiamente caro. Con tutte le forze del suo spirito inquieto egli cerca di comprendere il senso della vita, conformemente alle esigenze della ragione. Ecco oggi il punto cui è arrivato: « Io so, dice egli, una cosa: non è alla felicità che bisogna aspirare. Che cosa ne faremmo noi? Il senso della vita non è nella ricerca della felicità e la soddisfazione degli appetiti sensuali non sarà mai sufficiente a dare all'uomo il pieno accontentamento di sè stesso. È nella bellezza, solo nella bellezza che si deve ricercare il senso della vita e nell'energia della volontà. Bisogna che in ciascun momento della nostra esistenza ci proponiamo un fine superiore! »

Che cosa rischiamo noi accettando la teoria di Gorki e volgendoci verso questa « nuova bellezza indefinita »? Rischiamo di non sapere mai, fino al

giorno in cui chiuderemo gli occhi, quale è stato « il fine superiore » da noi propostoci e verso il quale abbiamo camminato. La questione è risoluta nella forma, aggiunge Persky; ma quanto al contenuto resta sempre di conoscere qual è questo fine superiore. L'autore è giovane e forse un giorno ci dirà la nuova parola di verità; forse quando egli avrà visto chiaramente ciò che oggi gli è apparso solo in forma di una nebulosa.

Ciò che possiamo noi ora affermare seriamente è solo questo, cioè: che Gorki è il più forte e più giovane combattente della *Moderna Russia*, che sferza a sangue l'umanità pigra che intristisce nei suoi vizii e nelle sue vigliaccherie, per ridestare in essa la sopita primitiva energia. « Le leggi sono cattive, la società è pessima, l'uomo è buono: l'uomo deve modificare la società, l'uomo e la società devono modificare le leggi ».

È a questa grande e nobile speranza che s'apre il suo cuore.

Questo sincero amico dell'uomo ci ha raccontato egli stesso la sua avventurosa e difficile esistenza. « Io sono nato il 14 marzo del 1868 o 1869 — non lo so bene — a Nijni-Novgorod, narra Massimo Gorki nella rivista russa *Semia* (La famiglia). Appartengo alla famiglia del tintore Vassili Kachirin; mia madre era la figlia del tintore, a nome Barbe e mio padre il cittadino Massimo Pechkow, di Perm, di mestiere tappezziere ». Al fonte battesimale, al fanciullo fu dato il nome di Alexis; per cui il vero nome dell'illustre scrittore è Alexis Pechkow, che poi egli stesso cangiò in quello di Massimo Gorki, pseudonimo. Gorki in lingua russa significa « amaro »: scelse appunto questo appellativo perchè meglio del vero nome rispondeva alla sua vita povera, sventurata ed errabonda. Ben presto divenne orfano, perchè suo padre, il tappezziere Massimo, morì quando egli aveva appena cinque anni e la buona Barbe, la madre, quattro anni dopo. « In seguito alla morte di mia madre, racconta Gorki, mio nonno mi collocò presso una manifattoria di scarpe. Avevo allora nove anni e sapevo leggere e scrivere. La vita vi era dura. Un giorno, bruciatemi le mani gravemente, fuggii ed entrai come apprendista presso un disegnatore; ma bentosto io dovetti di nuovo fuggire e trovai un posto in un *atelier*, presso un pittore d'immagini sacre. In seguito divenni guattero sur un battello a vapore, di cui il capo della cucina era un tale chiamato Smoury, uomo intelligente e buono; infine fui giardiniere. Praticando questi diversi mestieri arrivai all'età di quindici anni; avevo profittato di ciascun momento di libertà per leggere tutto quello che mi cadeva tra le mani. Il cuciniere Smoury aveva avuto una grande influenza sulla mia educazione. Egli mi aveva procurato ogni sorta di libri: *La vita dei santi,* Gogol, Ouspensky, Dumas padre e molti altri. A sedici anni io era preso da un desiderio feroce di istruirmi e partii per Kazan, pensando che avrei potuto imparare le scienze gratis. Se il pane da mangiare dev' essere guadagnato col sudore della fronte, almeno il pane della scienza deve essere distribuito ai poveri senza nulla pagare. Disgraziatamente per me, mi avvidi allora che le cose non vanno così. Non mi restò altro fuorchè trovare una occupazione a Kazan. Entrai come garzone panettiere in una fabbrica di ciambelle. Guadagnavo tre rubli al mese, vitto ed alloggio compresi. È il più duro mestiere ch'io abbia fatto durante la mia vita e mi ricorderò sempre con amarezza le terribili fatiche e tutte le privazioni che soffrii presso questo prestinaio di Kazan. La cucina era posta sotterra: non v'era luce, nè aria, non v' era spazio; tutto era umidità, sudiciume e polvere di farina. Dentro i forni ardevano grandi legne e le fiamme che si riflettevano sui muri grigi del sotterraneo si agitavano e tremavano come parlando a bassa voce. L'atmosfera era sempre pregna dell'odore del lievito ed il chiarore fioco del giorno confuso con la luce dei fuochi dei forni produceva per gli occhi una dolorosa ed indeterminabile illuminazione. A Kazan io strinsi relazione coi vagabondi ed i *bossiaki*, altro genere di erranti scalzi. Noi eravamo pari e compagni e vissi qualche tempo tra loro. Lavorai in seguito come caricatore in un porto e come segatore di legnami. Passai tutte le ore libere del giorno ed una parte delle mie notti occupato nelle letture più diverse di tutto quanto mi capitava tra le mani e di tutto quello che le buone anime mi davano ». Penosissimo fu questo periodo della vita del giovanetto Gorki. Le sofferenze fisiche alla fine e la impossibilità di poter proseguire come avrebbe voluto i suoi studi, lo disperarono ed afflissero tanto, che in un accesso di profondo disgusto e di precoce disprezzo della vita, tentò di suicidarsi; ma il proiettile lo risparmiò. Gravemente ferito, fu ricoverato in un ospedale e se la cavò alla meglio. Ciò avveniva nel 1888. Fui malato — scrive egli stesso — quanto era necessario; ma continuai a vivere per vender mele

cotte ». Da Kazan, dove aveva sofferto così amaramente, passò a Tzaritzin. Quivi ottenne un posto di guardia-barriera. Entrò in servizio, ma dovette ben presto abbandonarlo per tornare a Nijni-Novgorod. Il proiettile che non lo aveva ucciso lo aveva però lasciato inabile al servizio militare. Fu riformato come guardia-barriera perchè non si prende per quei servizi « gente storpia ». Fece ogni altro mestiere « per tenersi in piedi e per non crepare di fame come un cane ». Infine, dopo numerose e nuove tappe, trovò un posto di segretario presso un notissimo avvocato di Nijni-Novgorod, il signor Lanine.

Ecco il primo felice avvenimento nella carriera di Gorki! Chi sa che cosa sarebbe accaduto di lui senza l'incontro fortunato del signor Lanine, uomo di grande mente e di gran cuore, che mostrò molto interesse pel giovane e pensò ad educarlo ed istruirlo. Gorki scrisse poi: « L'avvocato Lanine è un uomo di grande erudizione e di una nobiltà di carattere perfetta e la sua infuenza sul mio sviluppo intellettuale fu enorme ». Anche oggi in cui Gorki è all'apogeo della sua gloria ed il suo passato ha tanti segni dolorosi per politiche persecuzioni, l' antico piccolo segretario e l' avvocato Lanine sono ottimi amici.

Presso l'avvocato Lanine, Gorki aveva realizzato una certa felicità e tranquillità che lo avrebbero potuto fare contento. Ma due anni di quella vita di segretario furono per lui anche di troppo. In *Konovaloff* ne dice la ragione: « L'uomo deve essere nato in una società civile, per poter avere la gran pazienza di vivere in essa l' intiera sua vita, senza sentirsi mai spronato dalla voglia di lasciare un mondo di penose convenzioni, di avvelenatrici menzogne d'ogni specie sancite dall'uso, di ambizioni morbose, di congregazioni settarie, di tante forme false, insomma di tutta quella vanità che agghiaccia il cuore, paralizza la mente e che con tanto poca ragione chiamiamo civiltà. Io sono nato e vissuto fuori di questo consorzio e perciò mi onoro di non poter convenire con la sua cultura a grandi dosi, e di sentire la necessità immediata di uscirne fuori e di ristorarmi lontano dalle mille complicazioni e dalle morbose raffinatezze d' una tale esistenza ». Abbandonò così il signor Lanine per riprendere la sua vita di inquieto errante. Percorse in questo periodo tutta la Russia e la Steppa, traendo i mezzi di sussistenza da ogni mestiere, notando, osservando e studiando la vita degli uomini profondamente. I suoi romanzi sono la miglior prova del lavoro della sua mente in questa epoca. Allora si formò Gorki, il realista insuperabile, il rivelatore del nuovo mondo « dei vagabondi ». Si unì in quel tempo coi Brodiaghi. « Strana gente — scrive nel suo prezioso studio su Gorki il critico signor Nino De Sanctis — questi vagabondi; al sopraggiungere della primavera, fuggono dalla Siberia e si gettano nelle immense steppe russe, dormendo allo scoperto e percorrendo centinaia di *verste* al giorno. Laceri, scalzi, poveri, sono felici quando i loro occhi si posano sui cristalli iridati dei ghiacci che si sciolgono, quando ascoltano le voci delle misteriose foreste, allorchè possono in qualche *troika* slanciarsi a traverso la steppa. Verso l'autunno, quando cominciano i primi freddi forieri del terribile inverno russo, riprendono il cammino verso la spaventosa Siberia. Novellamente presi, vengono sottoposti ancora alla pena, in attesa che la primavera ritorni sul mondo, per fuggire alla *taiga* che li aspetta e li accoglie scintillante di luce ed armoniosa di canti. Non tutti tornano in Siberia. Quelli che si lasciano colpire nella steppa dall'inverno muoiono sepolti sotto le nevi ed i ghiacci ».

Sempre a piedi andò nel Caucaso; a Tiflis lavorò nelle officine delle ferrovie. In questa città restò quasi due anni. Poi riprese il suo « vagabondaggio ». Nello stesso tempo cominciò a pubblicare i suoi scritti sui giornali di provincia. Tornò nel 1894 nella sua città natale, a Nijni-Novgorod, e là un fortunato caso gli fece fare la conoscenza del celebre scrittore russo Korolenko. La protezione di costui gli spianò la via verso la celebrità, l'agiatezza e la gloria. « Korolenko — ha scritto Gorki — ha fatto molto per me: egli mi ha insegnata questa maniera di scrivere. Korolenko è il mio maestro e se io non scrivo meglio di quello che fo, non è sua colpa, ma è mia. Il mio primo maestro fu il cuciniere Smoury, il secondo l' avvocato Lanine, il terzo Kolouchni, un uomo fuor della legge, ed il quarto fu Korolenko ». Questo scrittore scoprì il talento eccezionale di Gorki e lo fece entrare subito come collaboratore nelle principali riviste russe. La sua affermazione letteraria ebbe luogo nel 1894 colle prime pubblicazioni sulla notissima rivista di Pietroburgo, la *Rousskoie Bogatstwo* (La Ricchezza Russa). Nel 1901, durante i disordini universitari, perseguitato dalla polizia russa, fu imprigionato. Era appena allora tornato da un lungo viaggio. Trovò i cosacchi che sferzavano col *knut* i giovani russi e la libertà. Il suo animo s' indignò e scrisse una

nobile protesta contro le violenze che si compivano. S'era nel 17 marzo 1901. Il gran delitto era compiuto. L'uomo della libera steppa e dei liberi canti della foresta, con la catena al piede, come altra volta Korolenko e Dostojewsky, in una *troika* a tre cavalli s'avviava al nord, alla Siberia, la *Casa dei morti*, immortalata da Dostojewsky. « La prigionia — scrive il De Sanctis — non durò molto; la morte non lo prese laggiù, ma fra poco forse essa lo attende e la tisi che non risparmia nessuno, risultato dei giorni della Siberia e di una vita dolorosa, toglierà dal mondo lo squisito poeta, il giovane genio, lasciando solo all'immortalità dell'arte il suo nome ».

Ciò che è più doloroso ora a constatare nella gloria della vita di quest' uomo è questo, che le persecuzioni politiche contro di lui non sono finite. La terra dove egli è nato dovrà essere la sua prigionia fino all'ultima ora della sua vita, quando una sepoltura, tanto desiderata dai suoi persecutori, lo avrà separato per sempre dal mondo dei viventi. È recentissimo il grido sollevato dalla stampa unanime di Europa contro l'esiglio che s'impone al più forte campione dell'attualità! Da una corrispondenza del *Berliner Local Anzeiger* da Nijni-Novgorod si è appreso che Maxim Gorki da circa due anni, accusato di delinquenza politica, è odiosamente perseguitato dalla polizia russa. La deliberazione dell'Accademia di Pietroburgo che gli conferiva l'alto onore di nominarlo suo membro onorario è stata annullata in base ad un articolo del suo statuto interpretato a modo proprio dai dignitarii. Ciò è nulla. Gorki non ha bisogno di titoli accademici. A lui è interdetto di poter vivere in stato di libertà e financo di poter designare una località conveniente allo stato della malandata sua salute. La sua infelicità tocca il colmo. La sua ombra continua è l'agente di polizia russa. Nijni-Novgorod è una località niente adatta alla malattia di petto di cui soffre. Verso la fine dello scorso anno ottenne di poter andare in Crimea a stabilirsi a Korebis, sotto condizione di non lasciarsi vedere a Jalta. Questa grande concessione valeva sino al 15 aprile di quest'anno. Diamo la parola al corrispondente: « La polizia russa si mostrò verso Gorki di una puntualità scrupolosa. Il 15 aprile infatti, in base ad ordini telegrafici di Pietroburgo, Gorki venne condotto sotto l'amabile scorta dei gendarmi alla stazione — e ciò nel corso di due ore — e trasferito nuovamente a Nijni-Novgorod. Gorki aveva cercato di nascondersi presso un suo amico, poichè non gli era possibile di abbandonare così bruscamente la sua famiglia essendo il suo figlio Maxim gravemente ammalato. Tostochè però la polizia lo scoprì, lo prese e lo espulse ». A Nijni-Novgorod! Alla località che dovrà ucciderlo! Nelle stazioni di fermata, scendendo dal treno per recarsi al buffet, Gorki passa tra due file di militi. A Kursk un milionario chiede al governatore della località se quel personaggio così scortato fosse il ministro Plehwe, che allora viaggiava a traverso la Crimea. « Oh! no, rispose il governatore; è soltanto lo scrittore Gorki. Tutto questo apparato di forze e di funzionarii è diretto ad impedire che Gorki sia acclamato ». Giunto in città, col cuore addolorato per la separazione forzata e violenta dal figlio in pericolo della vita, si recò in un hôtel. Verso la fine del mese ottenne di passare ad Arsamas, dove oggi vive. È un piccolo nido solitario perduto, fuori del consorzio umano. Là trovasi sotto la sorveglianza della polizia e dell'*Isprawnik*, che ha il diritto di visitarlo in qualunque ora del giorno e della notte e di ottenere esatte risposte alle sue domande. Presso l'abitazione sua si trova sempre di piantone un uomo della polizia per sorvegliare chi viene a visitarlo e per spiare ciò che fa l'autore dei *Piccoli borghesi*. Se esce, non manca l'ombra solita dietro i suoi passi. Ecco un uomo che non ha più diritto a portare dietro di sè solo la propria ombra. Quanto più fortunato Pietro Schlemil, l'uomo senz' ombra, di Camisso!

Ah! dove sono ora i liberi giorni e le libere notti vissute errando nella steppa, sotto i caldi cieli d'estate, sotto le tempeste dell'inverno, nei boschi di pini e d'abeti, nelle pianure immense, sterminate? Dove sono ora i liberi canti della terra, i liberi voli degli uccelli, le libere armonie dei fiumi e dei venti che carezzavano la libera vigoria del giovinetto vagabondo, assetato di conoscere l'anima degli uomini? Dove sono ora le libere ore del mondo che scorrevano come acque felici e ridenti, le libere onde del sole che carezzavano la testa ardente d'un immortale, i silenzi solenni e profondi che suggerivano al cuore affetti potenti, compassione sterminata, ribellione generosa? Non è più questa la terra di Gorki! Tutto è in lui legato, impedito, manomesso, meno il pensiero che, come un Niagara impetuoso, tutto inonda, tutto sorpassa, supera ostacoli e barriere ed allaga colle sue acque il mondo, spumeggiante, fragoroso, sublime. Ah! È la prigione dello spirito che non ancora è inventata! Che peccato! La più necessaria d' tutte! Poveri

persecutori del tempo! Che ambascia questo difetto cagiona nel loro animo! Ma dalla sua prigionia Gorki se ne vola, come un'aquila gigantesca, e corre per tutto il mondo, parlando a tutti gli uomini che soffrono, che languiscono tra le strettoie della moderna compagine sociale. E quale contradizione! Ad Arsamas la polizia russa circonda Gorki: a Pietroburgo il 28 aprile di questo anno un plauso generale, mai decretato prima ad altri, saluta maestosamente *La famiglia Bezsèménoff!* Meglio così! La ferocia perde talvolta la vista; e se Gorki uomo soffre, Gorki spirito trionfa dappertutto e sopratutto in Russia stessa, nella residenza degli Czar!

È tempo che noi parliamo della sua opera.

« Gorki — scrive Persky — è un tipo ordinario della vita russa. Nato in un ambiente di piccoli borghesi ignoranti, abitando una città di lontana provincia, ha dovuto guadagnare il pane giornalmente, dedicando l'infanzia e la gioventù ai lavori più penosi ». È un figlio del popolo, che dalle classi più basse della società è arrivato alla più alta situazione intellettuale per forza della sua individualità. La causa del suo grande successo, è vero, è dovuta anche in parte allo stato d'animo contemporaneo. La società non ha visto più con piacere il solito fare l'arte per l'arte; ma ha accolto con entusiasmo tutti coloro che si sono sforzati di cercare il senso della vita. Come bisogna vivere? Ecco la ricerca di Gorki. Il pubblico russo lo ha seguito e lo segue con vivo amore. I suoi tipi non sono anime eroiche, spiriti d'eccezione o caratteri di una classe *élite*. I suoi modelli sono i vagabondi che passano eternamente nelle città e nei villaggi russi, malvestiti, affamati, ubbriachi quando hanno avuto mezzi per bere l'acquavite, costretti dalla fame ad ogni mestiere che presto abbandonano perchè la vita libera d'un vagabondo, semi-mendicante, è più cara del benessere materiale. Il seminarista Tétéreff dei *Piccoli borghesi* è l'ultima espressione artistica di questa specie. Il pubblico li disprezza questi vagabondi; ma Gorki li ha studiati durante la sua errante vita giovanile. Egli fu il loro compagno, visse la stessa vita. Scoprì in questi suoi miserabili compagni « un'anima simile a quella dei loro fratelli privilegiati, un'anima sovente originale, contenente anch'essa la divina scintilla ». È impossibile comprendere Gorki senza avere prima studiato questo nuovo tipo della società russa, che nella sua opera è immortalato. Sono descritti nell'opera del nostro autore i vagabondi nella loro cruda verità. Là si trova tutta la loro passione per l'indipendenza e per la libertà; la loro indifferenza per i beni materiali; si trovano le cause che li hanno spinti al vagabondaggio: agricoltori, piccoli borghesi, soldati, intellettuali anche. Tutte queste classi della società russa moderna passano innanzi a noi come in un cinematografo, tanto è grande, efficace, possente l'arte con cui Gorki tratta i suoi soggetti. Tutta questa gente terribile, errante per ogni canto della Russia, leva però alta la sua voce contro l'organizzazione sociale di cui sono le vittime, contro le classi privilegiate russe. Una inquietudine profonda forza questi uomini a cercare sempre altrove qualche cosa che essi non trovano mai, la libertà, l'affrancamento dal peso sociale, dalla « civilizzazione ». — Konovaloff! Vi ricordate le sue parole? È l'autore stesso che parla. E Konovaloff continua: « Fa molto bene scendere negli antri della città, dove tutto è sudicio, io lo confesso, ma dove tutto è semplice e sincero, o andarsene a correre i prati e le strade della patria: vi si vedono cose curiose. Tutto ciò rifresca lo spirito: non bisogna per questo altro fuorchè possedere un paio di gambe solide....! » Protesta eloquente, esclama Persky, contro la ristrettezza della cultura moderna. È enorme in Gorki il desiderio di trovare una migliore organizzazione sociale ed il senso supremo della vita!

Ecco come Gleb Ivanovitch Ouspensky, morto recentemente, descrive lo stato d'animo d'un vagabondo. Togliamo il brano dalla *Ricchezza Russa*: « Mi occupavo a Perm dei miei libri e provavo una certa noia; ma un episodio mi dette, come si dice, molta materia per la riflessione. Un mattino io intesi un rumore indistinto, come una soneria di campanelli.... che veniva da lontano e si faceva sempre più vicino. Guardai dalla finestra del primo piano e vidi là dietro la collina avanzare una massa grigia, infinita di forzati. Bentosto essi furono innanzi alla mia casa ed io restai una mezz'ora a guardare quella folla incatenata — tutte figure conosciute — *moujiks*, signori, ladri, condannati politici, donne, tutti nostri, tutti russi provenienti da bassi fondi della Terra Russa; non meno di 1500 persone: tutti andavano nella Siberia di questa Russia. E qualche cosa mi spingeva a seguirli, come mai nulla prima mi aveva spinto verso Parigi, verso il Caucaso, od altrove dove i paesaggi sono belli ed i costumi eccellenti. Ma questa gente è il prodotto stesso delle condizioni della vita russa, di questa confusione, di questa angoscia, di questo

stato di morte, di pigrizia o di bravura disperata, in cui noi viviamo, noi che non siamo deportati, in cui noi siamo languenti, ci annoiamo, soffriamo, beviamo la noia nel thè con le confetture, vaneggiamo, mentiamo e soffriamo ancora: tutta quella gente, a cominciare dai ladri fino ai *politici*, non sopportano questa vita e la portano verso i luoghi nuovi. E mi prese il desiderio, un desiderio sfrenato di andare in quelle nuove località. Non conviene pure a me di vivere senza lottare nella società degli uomini, coi quali ed ai quali bisogna molto mentire, vanamente, senza scopo e finire la vita di questa epoca russa in una maniera incolore, senza interesse, senza gusto, senza spirito. Ad Ekaterinbourg mi prese una sete assai più grande di andare più lontano ancora, verso le nuove contrade: tanto di nuovo e di lumisoso mi invase l'anima che io cominciai a dimenticare il lavoro che avevo pensato di fare in viaggio... » Povero Ouspensky! In piena gloria letteraria, scrive Léménoff, nel pieno splendore del suo talento, i suoi nervi, la sua anima non poterono più resistere alla vita di questa epoca russa! Cadde malato e fu collocato dai suoi in quella casa di salute, dalla quale ora egli è appena uscito per entrare nel cimitero di Pietroburgo.

A questo tipo, a questo vagabondo, Gorki affida la critica tagliente, incessante e severa della moderna società. E l'avvenire verrà con le sue aurore immortali! La nuova vita fiorisce già sulle rovine! Dopo i Bazaroff di Tourguenieff in *Padri e figli*, ecco la *réprise*, la ricognizione nella *Famiglia dei borghesi*, *Bezséménoff* di Gorki. È per ora l'ultima sua parola, il suo atto di fede, la sua aspirazione! A Piotr che domanda quale risposta la vita darà al suo « credo », Nil, il figlio adottivo del decano dei pittori di bastimenti, risponde: « No, Petroukha, no. Vivere, anche non essendo innamorato, è un grande bisogno. Condurre delle cattive locomotive, le notti d'autunno sotto la pioggia ed il vento, o d'inverno sotto un turbine di neve, quando intorno a voi non c'è più spazio perchè tutto è sepolto nelle tenebre e sotto la neve, è defatigante, è difficile, pericoloso se tu vuoi: ma tutto ciò ha il suo incanto! Non è che questo che non mi dice nulla di buono ed è che noi altri, gente onesta, abbiamo per padroni dei sudici, degli stupidi e dei ladri. E la vita è tutta per essi! Essi passeranno però, spariranno come gli ascessi sopra un corpo sano. Non v'è orario che non cambia! La vita! Quale risposta mi darà? La farò rispondere a mio modo. Non tentare di spaventarmi. Io so molto più da vicino e meglio di te che la vita è difficile e talvolta essa è ignobilmente feroce; che la forza brutale rinserra e soffoca l'uomo; io so questo e ciò non mi piace e mi indigna. Io non voglio questo ordine di cose! Io so che la vita è un bisogno serio, ma non è regolata ancora e che bisogneranno per la sua organizzazione tutte le nuove forze e tutta la mia intelligenza. Io so che non sono un gigante, che io sono un uomo onesto e sano ed io dico tuttavia: Ciò non fa niente! noi vinceremo! E con tutte le forze dell'anima mia mi sforzerò di soddisfare il mio desiderio di mischiarmi coi bassi fondi della vita, di foggiarli secondo la mia volontà, d'arrestare gli uni e soccorrere gli altri. Ecco dov'è la gioia della vita! »

In tutta la sua opera Gorki si rivela così un potente « dissociatore » delle verità tradizionali, diradando il velo che copre le menzogne sociali, creando nuovi valori sociali, instaurando nel mondo una verità ed una giustizia nuova. Egli reagisce contro il « moralismo » dei piccoli borghesi, contro il « doverismo ipocrita » dei giardinieri correnti, come li chiama Palante, che coltivano in serre calde la pianta intristita della virtù borghese. Egli si ribella contro il tipo del « soddisfatto », dell'ottimista sociale che rappresenta l'asservimento alla realtà sociale data, l'eccesso del senso storico. L'uomo volgare apprezza molto male i fatti sociali: crede volentieri alla necessità, alla razionalità, alla legittimità di ciò che è abituale, di ciò che è consacrato dall'uso e dalla tradizione. Egli non dubita dell'enorme parte di accidentale, di fortuito, di convenzionale, di artificiale e di inganno che entra nella composizione di uno stato sociale qualsiasi. Egli non dubita delle possibilità ambigue che egli, debole ed inerte, non sa utilizzare, ma che altri, di volontà conquistatrice, sanno padroneggiare ed asservire ai loro fini. Egli crede ad una logica sociale superiore che chiama provvidenza e da cui bisogna rassegnarsi.

Contro questa logica superiore, contro questo eccesso di senso storico, contro questa genuflessione contro il fatto, contro questa pretesa logica storica, si leva l'opera di Gorki. Santo dissociatore! L'umanità compie la sua marcia nella storia: questa è la sua via maestra. Nella evoluzione sociale i dogmi religiosi, sociali e morali sono un principio d'arresto e di immobilità: sono i dissociatori, i grandi demolitori, da Nietzsche a Gorki, quelli che rimuovono gli ostacoli e fanno sì che la marcia proceda

senza ritardi verso la sua stazione ultima. « L'apparizione del « ribelle » — lo stesso Gorki ha scritto — merita d'essere accolta con applausi: essa preannunzia gli imprevisti domani, segnala e presagisce i cambiamenti in vista, le nuove aurore, il nuovo sole! »

Delle opere di Gorki noi non possiamo fare qui che una breve enumerazione. I limiti concessi al nostro lavoro non permettono di parlare diffusamente di ciascun libro dello scrittore russo. È una meravigliosa messe! *I caduti, I tre, Tommaso Gordejeff, L'angoscia, I vagabondi*, i primi tradotti in italiano dalle Case Baldini-Castoldi e Treves, gli altri in francese dal « Mercure de France »; *Vania, Caino et Artëma, Nella steppa*, tradotti in francese dalla libreria Accademica di Parigi Perrin et C.: tutti novelle e romanzi; *I piccoli borghesi*, dramma in quattro atti, in prosa. Si dice che il fecondo scrittore sia ora occupato a scrivere un altro dramma impressionantissimo dal titolo *In fondo*. Lo accusano di poca fecondità intellettuale, ma se si consideri che ha appena trentadue anni e che è tanto infelice, si vedrà come questa accusa cada e quanto invece sia stata feconda la sua mente in questi primi anni della sua poco ridente vita. Sono solo sei o sette anni che Gorki ha cominciato a scrivere. È un glorioso debuttante, innanzi al quale, se la morte volgerà le spalle, si spiegherà un lungo avvenire di lavoro e d'azione. In Russia è popolarissimo ed è chiamato il « romanziere dei vagabondi ». Stimato nelle classi elevate, è venerato in quelle inferiori, in mezzo alle anime più semplici e più lontane da ogni *snobismo* letterario. « Ho avuto personalmente — narra Persky — una sera, durante il mio soggiorno in una piccola città presso il Volga, occasione d'assistere, alla luce di alcune povere lanterne, ad un'assemblea di una diecina di scaricatori anneriti dal fumo e dalla polvere. Erano coricati in piena aria ed uno di essi aveva tra le mani un vecchio giornale malandato contenente un racconto di Gorki. Lo leggeva ai compagni, che ascoltavano con fervore le parole del lettore ». Ma tra il popolo russo corre una leggenda, che al Persky fu raccontata sulle rive del Volga, dove Gorki visse la sua penosa gioventù. Ecco la leggenda. C'era una volta un anello di ferro, simbolo della grandezza e della gloria universale. Era un anello che era stato posseduto del granduca Wladimiro il Santo, quegli che convertì il popolo russo al cristianesimo. In seguito questo anello divenne di proprietà di monaci che furono i primi Cronisti russi. Da allora, di secolo in secolo, l'anello cambia proprietario, perchè esso non deve cessare di appartenere al più grande tra gli scrittori russi. Così in sul principio del secolo XIX era in possesso di Pouchkine e, di mano in mano, la preziosa eredità era arrivata fino a Tourguenieff. Sentendo la morte approssimarsi, il grande scrittore la mandò a sua volta a Tolstoi: vi aggiunse la sua benedizione, con la raccomandazione di continuare a lavorare per il bene dell'umanità, insegnando ad essa, per mezzo di buoni consigli, come bisogna vivere. Da venti anni Tolstoi conserva l'anello meraviglioso in un cofanetto di ferro; egli lo trae dal cofanetto solo nei momenti difficili della sua esistenza per chiedere ad esso ispirazione e coraggio. Ma Tolstoi è vecchio: egli ha dato tutto quello che poteva al popolo russo ed ora egli ha già designato il suo successore: Gorki. Il celebre « conte-operaio » ha scritto al suo collega, dice la leggenda, per informarlo che egli sarà l'erede dell'anello di ferro, del famoso talismano incantato. E quando Tolstoi morirà, è Gorki che continuerà l'opera sua. Il successo però non sarà coronato se non quando Gorki, diventato vecchio come Tolstoi (e Dio il voglia), designerà a sua volta il suo successore all'anello. Allora la vita sarà più facile per tutti; non vi saranno più nè ricchi nè poveri, non vi sarà più miseria; la felicità e la pace regneranno su tutta la Terra Russa.

Di che sanno vivere i popoli aspettando la Resurrezione! Quale delicato e nobile simbolo accompagnerà in questa e nella vita posteriore i campioni della « Nuova Santa Russia »! Questo anello non è quello dei « Nibelungen », ma l'anello della novella Redenzione umana.

L'umanità ha il suo grande patrimonio intellettuale e la sua grande famiglia spirituale custodisce questa sacra sostanza e la trasmette per successione. Quali eredi! Quale gloriosa famiglia di apostoli! Quale inesorabile legge di successione! Gli indegni ne sono banditi in eterno! Il sommo profeta moderno, Lieff Nikolajewitch Tolstoi, è presso alla grande età umana e vive la sua ultima vecchiaia, più vicina al riposo eterno che al teatro della vita, quantunque la sua parola sia diventata più ardente verso la fine. La successione è aperta. Il grande erede è per essere indicato; voglia il cielo che tutto ciò sia ancora lontano! In un giorno futuro altri uomini assisteranno alla imponente cerimonia, in cui l'erede sarà investito, come s'usava pei cavalieri antichi, col simbolico anello della fan-

tasia popolare russa? Senza la spada! La spada è caduta dalla mano dell'uomo e s'è ridotta in polvere sul pavimento della meravigliosa abitazione dell'anima umana; vecchio ed antico ferro che l'amore, la fede e la verità han relegato nei solitarii scaffali dei musei delle armi, miserabile oggetto di curiosità morbosa, che un popolo di folli, una umanità di bruti impugnò nei secoli morti per uccidere l'uomo, per combattere l'amore fraterno universale, per sostenere e far valere false leggi, inesorabili leggi ingiuste. Ecco l'alba della redenzione! Un nuovo Cristo è per entrare in una nuova Gerusalemme: un nuovo Parsifal è per salvare l'ostello del Redentore; nuovi angioli e nuovi arcangioli in forme mortali e moderne già ne cantano l'inno radioso. La parola immutabile, la parola d'oro è per essere scolpita sulla roccia di granito nel mare dello spirito umano: legge delle leggi, verità delle verità!

Sublime e solenne investitura nella grande casa dello spirito degli uomini!

Ma si teme che Gorki non diverrà vecchio come il Venerabile vestito cogli abiti del *moujik*, il venerabile Tolstoi che cerca una terra, meno ingrata della Russia, dove poter riporre le sue ossa cristianamente, quantunque non sia necessario nessun atto straordinario prima di entrare nella terra dove si deve diventare vermi e polvere. Ah! quest' olio col quale si ungono i piedi! Non serve punto! Noi non dobbiamo varcare una soglia scabrosa. La discesa nel Maelstrom della morte è rapida e veloce come la fuga delle nubi, come il volo dei condori. Se Gorki non diverrà vecchio, questo anello che la fantasia del popolo russo già ha decretato a lui, non resterà lungamente nella sua mano: egli non vedrà le sue sementi germogliare, vegetare e splendere poi in frutti maturi lussureggianti sotto il sole dell'autunno della sua vita. La via della sua gloria terrestre sarà corta! Come un salto! Come un salto dall' esistenza alla morte, dall' una all' altra riva! Venne al mondo povero per annunziare un vangelo nuovo e pel cielo alto, sulla steppa nevosa brillarono le stelle sul capo di un re degli uomini. Sparirà tanto presto? Non toccherà la sommità della vita colla sua mano sacra, col suo piede immortale, colle sue sventolanti insegne della Resurrezione? È votato alla morte, come un martire? La Siberia vedrà compiuta la sua grande opera? Gorki spirerà prematuramente ai piedi dei Colossi Imperiali? La tisi lo rode: questa malattia che non perdona e che è inesorabile come la legge che lo mandò alla « Casa dei morti »! O pini giganteschi, o abeti colossali della nevosa e fredda Russia, auguratevi di non veder presto passare sotto i vostri rami maestosi il corpo esanime del migliore dei vostri cantori, di colui che dormì notti sublimi sotto l'ombra delle vostre frondi, che sognò come un Dio ai piedi dei vostri tronchi giganteschi, mentre le alte lune, felicemente auguranti, passavano dentro i tersi cieli d' inverno.

Quando quel giorno verrà, la vostra vecchiaia sia grande, i vostri rami abbiano cento anni ed il vostro ceppo abbia visto ancora la terra coprirsi cento volte di neve e cento volte spogliarsi del suo bianco manto. Oggi mandate i vostri resinosi profumi sull'aria nordica verso le rive del Volga, dove colui che più vi ha amato soffre miseramente.

Povero grande amico dell'umanità!

Io vi credeva, o prodigioso giovane, o genio sofferente, o apostolo martirizzato, io vi credeva felice! Io sapeva che dalla miseria e dall'oscurità eravate salito e v'eravate assiso sul solo trono raggiante dove possa assidersi un monarca del pensiero moderno: sul trono dell' intelligenza, e vi credeva felice nella vostra grandezza! Vi credeva libero e siete prigioniero! Vi credeva sano e robusto e siete malato e addolorato! Quante disillusioni! Diciamo francamente che noi scriviamo per protestare contro le violenze che vi uccidono. È indegno tuttociò del secolo ventesimo!

La più forte protesta è sulle labbra stesse di Gordejeff quando parla ai mercanti del Volga: « Voi non avete organizzato la vita: ne avete fatto una fossa d' immondizie. Voi avete bandito la coscienza! Voi vivete dello sforzo degli altri. Voi profittate del lavoro e della pena del vostro prossimo. Ma espierete! Quando espierete, tutto vi sarà contato. Tutto fino alla più umile lacrima di sangue! »

Che dobbiamo noi dire ancora? Nulla di più! Le buone genti a questo racconto si commuoveranno sino alle lacrime.

Maxim Gorki, cioè a dire Alexis Pechkow, nipote del tintore Vassili Kachirin, figlio di Barbe e di Maxim Pechkow, l'emulo di Tolstoi, il grande come Tourguenieff, come Dostojewsky, come Gontcharow, vede ora, tra i folti alberi che crescono sulle rive del Volga maestoso, disegnarsi in fondo al cielo russo la *silhouette* d'un mostro: « l'angoscia che ride e danza macabramente col gendarme russo », facendo segni incomprensibili con le mani, verso il luogo dove arde il « lume perpetuo » dell'anima sua.

ULISSE ORTENSI.

BEIRUT ED IL PORTO VISTO DA S. DIMITRI.

(Fot. Bonfils, Beirut).

IN ASIA[1]: BAALBEC.

IL treno è salito, faticosamente sbuffando lungo la rotaia dentata, su da Beirut alla grande depressione nella cresta del Libano. Spariscono il mare, i monasteri turriti, i villaggi terrazzati che popolano le pendici occidentali: e al di là della gran Beeca fruttifera, dolcemente declinante da Nord a Sud, si arrotondano larghe e solenni le cupole aride dell'Anti-Libano. Ai suoi piedi giace Baalbec.

Mi sovviene il quadro che ebbi innanzi gli occhi la prima volta che ci fui. Dal piano indorato di messi, da mezzo il verde d'un bosco di pioppi, argentei nella brezza pomeridiana, la gran massa del basamento ciclopico si sollevava.

La pietra antica sembrava assorbire la viva luce e colorarsi al suo tocco di tinte d'ocria e d'oro; mentre più alte, quasi miracolosamente elevate nel cielo, fiammeggiavano come raggi di sole impietrati le colonne del tempio.

BEIRUT.

[1] Questo capitolo fa parte di un importante volume, che trovasi in preparazione presso il nostro Istituto Italiano d'Arti Grafiche. (Gli Editori).

BEIRUT — CASA PODORSKY.

Baalbec rievoca Baal, l'arcaica personificazione del dio Sole, del grande lucido sole adorato da questi popoli, che non possono imaginare cosa più di esso potente; e qui, come altrove, il tempio diede nome al luogo e Baalbec fu nella Beeca, come Baal Hermon, Baal Hazor, Baal Scialiscia, Baal Meon, Baal Zephon, uno fra i numerosissimi templi dedicati a Baal.

Fu anzi uno dei più celebri e reputati santuari dell'antichità, dove accanto al sole la Siria antica esercitò il culto di Afrodite, facendo della cittadina sacra, anche lungo tempo dopo l'avvento del Cristianesimo, il centro delle idee e dell'influenza pagana.

I monarchi Seleucidi tradussero il nome antico in quello greco di Heliopolis e fu così conosciuta durante tutto il periodo greco-romano. Quando la civiltà musulmana invase quelle vecchie colonie romane le rovine sacre furono trasformate in piazze forti e munite di robuste mura di cinta. Le grandi

KUBBET-DURIS PRESSO BAALBEC.

PANORAMA DI BAALBEC.

(Fot. Bonfils, Beirut).

guerre del periodo musulmano e i frequenti terremoti hanno ridotto allo stato attuale i residui dei monumenti e Baalbec è discesa al rango di un grosso villaggio di circa 1500 abitanti.

Oggi vive sopratutto d'agricoltura e dell'industria dei forestieri, il suo clima è eccezionalmente fresco, sano ed asciutto e le memorie del passato grandi ed attraenti.

Alcuni storici vogliono che segni il luogo della prima città costruita e che ad essa si riferisca quanto è detto nella Genesi IV, 17, e che allora fosse chiamata Enoc.

Altre leggende ne attribuiscono l'edificazione a Nemrod e spiegano la mole dei massi ciclopici del basamento dicendo che i Giganti lo aiutassero.

Macrobio nel V secolo della nostra êra parlando di Baalbec dice che nei tempi antichissimi vennero quivi dall'Egitto alcuni sacerdoti e vi eressero un santuario al dio Sole.

BAALBEC — CAVA E MASSO CICLOPICO

PANORAMA DI BAALBEC.

(Fot. Bonfils, Beirut).

Di certo vi ha solo che il magnifico tempio di Giove, la costruzione che primeggia per bellezza fra le rovine, lo dobbiamo al regno dell'imperatore Antonino Pio: ed è probabilmente verso la stessa epoca che fu costruito il grazioso tempio di Venere.

Resta imprecisata la data del tempio del Sole, grandioso resto di una costruzione che si suppone non fosse mai finita e che certamente venne nelle epoche più recenti a sovrapporsi ad altri santuari di costruzione assira, fenicia od egiziana, per i quali il piano della Beeca era stato in tempi antichissimi sopra elevato con la grande terrazza dalle assise ciclopiche.

La costruzione di questo basamento terrazza ricorda nel concetto il Kasr di Babilonia o l'immenso gradino artificiale sul quale sorgono i palazzi di Persepoli: ma il materiale è diverso e meno regolare, composto di minuscoli rottami e di quelli enormi blocchi che sono una delle meraviglie di Baalbec.

BAALBEC — CAVA ANTICA.

Alcuni di essi sono a posto nella muraglia, lunghi 20 m. alti e grossi 4 m., così perfettamente regolarizzati che riesce difficile introdurre nella commisura la più sottile lama di coltello. La cava dalla quale si estrassero questi colossali parallelepipedi, che non si sa imaginare con quali mezzi meccanici possano essere stati trasportati per circa un chilometro di distanza, apre nella collina a Sud del villaggio i suoi alveoli regolari e nitidi come i massi che furono asportati. Mentre uno di questi giace, non più unito che per una faccia alla roccia madre, quasi aspettando chi sappia smuoverlo.

BAALBEC — COLONNE DEL PRONAO DEL TEMPIO DI GIOVE. (Fot. Bonfils, Beirut).

Si entra nel recinto del tempio attraverso un andito scuro aperto nelle fondamenta ciclopiche e che insensibilmente sale sboccando quasi nel centro della piattaforma superiore. Da quest'andito diramano altri passaggi laterali e da un' apertura praticata nella parete sinistra, si entra in una vasta sala senza porte nè finestre, che porta il nome di stanza dei tesori.

La luce ne è così assente che, anche uscendo dalla penombra dell'andito, nulla si distingue. Ma i monelli di Baalbec, che a frotte accompagnano ogni visitatore, sanno l'angolo dove giacciono ammucchiati in fascine gli steli secchi delle erbacce che vegetano sui vecchi muri. Danno fuoco ad una bracciata di paglia asciutta e mentre una colonna di fumo sale verso il soffitto, già nero ed

incrostato di fuligine, alla luce rossa delle fiamme si discernono i dettagli ornamentali della sala.

Primitivamente l'ingresso ad essa doveva avvenire a traverso il muro esterno, dove splendidi pilastri corinzi dividono la parete in tre porte, dirimpetto alle quali tre nicchie scolpite magnificamente dovevano contenere statue di Dei. Il soffitto, tutto scolpito ad esagoni e rosoni, è anch'esso finissimo nei dettagli e tutto l'insieme delle stanze è un vero gioiello di architettura greco-romana.

Nell'uscire dal sotterraneo si ha, leggermente a sinistra, la gigantesca mole del minore fra i due templi: quello di Giove, che è di tutti i monumenti della Siria antica il più perfetto ed il meglio conservato. Le mura della sua cella si reggono ancora in piedi e sono, dalla parte donde si vedono uscendo dal sotterraneo, circondate da un magnifico porticato, dove alcune colonne conservatissime, intatte, sostengono con gli splendidi capitelli corinzi un soffitto tutto di pietra scolpita.

BAALBEC — COLONNE DEL TEMPIO DEL SOLE.

(Fot. Bonfils, Beirut).

È una meraviglia. La immensa mole non appare per nulla pesante, non sembra grande, tanto sono perfette le proporzioni; e il dettaglio finissimo di ogni parte scolpita non si osserva che da vicino e solo allora si constata quanti capolavori sieno dispersi nell'insieme dell'ornamentazione.

L'armonia di questo tempio magnifico, che nè secoli nè vandalismi hanno potuto distruggere ed

BAALBEC — INTERNO DEL TEMPIO DI GIOVE.

(Fot Bonfils, Beirut).

BAALBEC — TEMPIO DI VENERE.

(Fot. Bonfils, Beirut).

BAALBEC — GRAN CORTE.

(Fot. Bonfils, Beirut).

BAALBEC — RESTI DEL TEMPIO DI GIOVE.

BAALBEC — TEMPIO DI GIOVE.

(Fot. Bonfils, Beirut).

BAALBEC — MURA CICLOPICHE.

BAALBEC — BASAMENTO CICLOPICO E RESTI DEL COLONNATO.
(Fot. Bonfils, Beirut)

BAALBEC — MOSCHEA.

intaccare, si eleva, opera completa e bella, giusta e finita, vero trionfo del genio umano e della splendida civiltà che lo ideò e lo compì.

La colonnata esterna è tutta di colonne lisce sormontate da capitelli dove le foglie di acanto si aprono scolpite con straordinaria efficacia. Il soffitto del porticato è tutto formato da grandi lastre, quasi massi di pietra interamente scolpiti.

Tutta la parte che si vede è divisa in grandi cassettoni ad esagoni o rombi ornati di greche e di disegni diversi in bassorilievo, mentre nel centro degli scomparti sporgono, in altorilievo, i busti delle divinità minori, di eroi, di imperatori. I volti sono tutti deturpati dal fanatismo iconoclastico dei Saraceni, ma le sagome degli ornati sono intatte nella loro ellenica purezza e continuano a dar gioia a chi le guarda.

La porta colossale è circondata da stipiti ornati di intrecci di fiori, foglie e frutta. L'architrave, più ricco, è adorno di piccole figure portanti in mano grappoli d'uva; ed il tutto è incoronato da una ricca cornice tutta a foglie d'acanto che richiamano quelle dei capitelli.

BAALBEC — I PROPILEI DEL TEMPIO DEL SOLE — VISTA INTERNA.
(Fot. Bonfils, Beirut).

Il masso centrale fu, da uno dei più recenti terremoti, smosso dal suo alveolo e minacciava di cadere del tutto, se un console inglese, mosso a pietà di questa porta meravigliosa, non avesse fatto costruire a sue spese un pilastro per sostenerlo.

Lungo la scalinata che conduceva all' atrio e dentro il tempio le colonne sono scanellate, ma disgraziatamente in piedi ne rimangono poche. Le nicchie interne sono ricchissime, adorne, eppure non cariche e fanno pensare nel vederle alle più pure gemme del nostro Rinascimento.

Lo sfregio è completato da una giglia dorata... che, suprema ironia, deve proteggere la lapide dalle sassate di persone di buon gusto, ma di passioni violente.

I resti del tempio del Sole, il più grandioso ed illustre dell'antichità, i resti delle costruzioni che

BAALBEC — PORTA DEL TEMPIO DI GIOVE.

(Fot. Bonfils, Beirut).

In una di queste nicchie, al posto di qualche bella statua decorativa, è stata apposta una lapide commemorante la visita fatta alle rovine di Baalbec da Guglielmo II.

Di marmo bianco in istile moresco, con la lunga e vistosa iscrizione incisa su due colonne, turco e tedesco, in lettere fiammeggianti d'oro, essa deturpa non solo la nicchia, ma tutto il tempio.

lo circondavano e lo completavano, sono assai più scarsi che non quelli del tempio di Giove: e di tutte le colonne che ornavano tempio, atrii e cortili, stanno ritte solo quelle sei che già vedemmo splendere e fiammeggiare al disopra della massa oscura della stupenda rovina.

D'ogni parte ne circondano le tracce immense della barbarie saracena, che alla cieca, prendendo

quello che le capitava fra mano, ammonticchiò intorno a scopo di difesa e in disordine pittoresco, i blocchi ciclopici delle fondamenta, i massi, gli architravi, le colonne e i soffitti caduti dei templi.

Immense torri, casematte gigantesche, porte di stile moresco; non negli ornati, che mancano, ma nella forma dell'arco aguzzo.... tutto un miscuglio di due epoche lontane e dissimili, come un'ondata di saraceno che abbia tentato sommergere il grandioso tempio greco-romano senza riuscirvi.

Nulla di elegante appare fra questi monumenti della conquista, null'altro che le rovine dell'antico, che nell'andar dei secoli risorgono a nuova luce, elevandosi sole e considerate in mezzo alla confusione che regna dove si vede più manifesta l'opera dei guerrieri arabi.

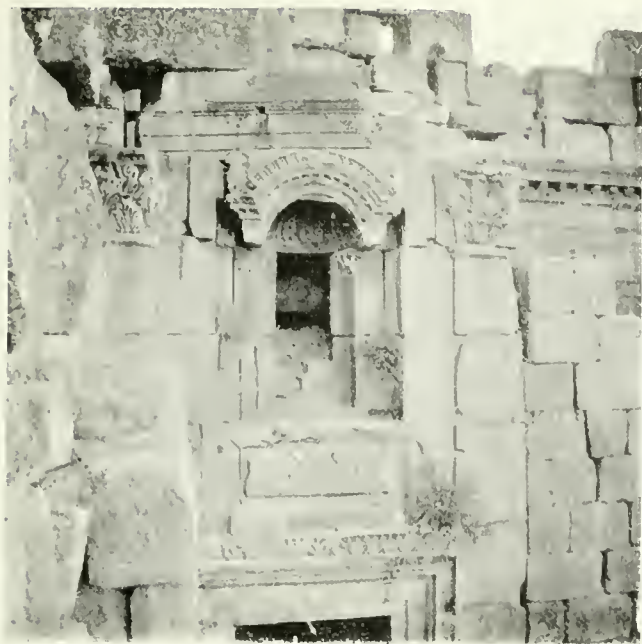
Ancora e ovunque fanno capolino tratti notevoli per la purezza dello stile e della linea. La corte grande ha splendide nicchie scolpite, in una delle quali il drago alato, simbolo di Venere, apre le ali intorno al corpo tutto a scaglie, vivo e perfetto. Gli ornati profusi con lusso e sapienza mostrano le loro splendide scolture di fiori e frutta, di ghirlande d'alloro e di conchiglie, mentre le statue antiche, abitatrici delle nicchie profonde, sono state divelte e distrutte.

Alcune di esse devono certo giacere lì sotto i nostri piedi infrante e sepolte nella polvere dei secoli, che eventi e rovine hanno ammucchiato intorno, e che per circa tre metri ricopre e nasconde la base dei monumenti.

SCHIZZO DI PIANTA DEI TEMPLI DI BAALBEC.

Dalla gran corte, vasta come una piazza, si entra nella corte esagonale dall'aspetto grandioso e magnifico, reso più solenne dai resti del portico che ne fanno lo sfondo. All'epoca dei Saraceni, rottami e terra coprirono i tre scalini, che tutto intorno. dall'esagono scendevano verso il centro occupato in origine da una vasca o da una fontana.

Le due ali dei propilei esistono tuttora, le scalinate che pomposamente salivano dinnanzi a loro sono nella più completa rovina.

Lotte, conquiste, battaglie, secoli di storia, la

BAALBEC:

FINESTRA

NEI PROPILEI

DEL TEMPIO

DEL SOLE.

vita di religioni e di popoli, tutto passò qui tumultuando; e il bel sole d'Oriente, così caldo indoratore delle cose, veste ancora di luce e di colori i resti del suo gran tempio.

BAALBEC:

PEZZO DI SOFFITTO

NEL TEMPIO

DI GIOVE.

BAALBEC — LA GRAN PIETRA.

BAALBEC — USCITA DAL SOTTERRANEO.

Quanto rimane è sufficiente, a chi sa leggere nei ruderi, per formarsi un'idea di ciò che dovette essere un giorno questo tempio: grandiosissimo nell'insieme, mirabilmente elegante ed armonico nei dettagli, dedicato al Sole, eterno vivificatore della natura, che, non ostante tutto il genio cristallizzato nei templi di Baalbec, sorpassa pur sempre in grandezza e bellezza le più perfette opere umane.

Il Libano nevoso e lontano riluce nel tramonto, la Beeca tutta rosea, fertile e piana risplende ai suoi piedi, l'Anti-Libano, roseo pur esso nella luce che muore, con le sue nobili linee, stanno ora come allora testimoni della bellezza sempre rinnovantesi della Natura.

In mezzo a queste sublimi creazioni umane, ogni goccia di pioggia che cade, ogni scheggia di marmo che si distacca da questo cumulo di meravigliose cose, ogni filo d'erba che cresce fra i sassi.... dicono pur sempre, o Natura, che la bellezza tua trionfa, che la vita vince.

S. BORGHESE.

SCIOTRA PAESE DEL LIBANO.

BAALBEC — MURA CICLOPICHE.

L'ARTE DEI MERLETTI A VENEZIA.

TESSUTO leggero aereo; opera più delicata di tutto il lavoro umano; capricci; fantasie; volute di profumo figurate materialmente ma con ogni sottigliezza originale; ambiguo istante fissato in cui ciò che è inafferrabile comincia a prendere sostanza e forma; sospiro di bocca sopra un lucido specchio, quale elogio, quale una pura poetica imagine ancora non fu espressa per celebrare la trasparente bellezza del merletto?

E voi mani esperte e pazienti, intente nella creazione lenta ed acuta, sovente obliate dalla ammirazione per la cosa creata, mani femminili che tracciate un disegno con un solo nesso, la lode che tante volte vi fu attribuita può ancora rinvenire una nuova corona da dedicarvi?

Io non so rispondere recisamente. Non so se sia possibile scoprire pregi nuovi e fascini ignorati nei fiori costrutti dall'ago, o forme verbali sconosciute per glorificarli, soltanto io so che nell'ammirare la preziosa trina la mia commozione è profonda e sempre rinnovata, e che io dirò quello che essa mi suggerisce, nè mi dorrò se avrò ripetuto la frase altrui, poichè sicuramente la avrò animata del mio fervore.

Io ricordo minutamente, allorquando nello Stabilimento Jesurum una graziosa fanciulla mi mostrava adattandoli sulla persona o facendoli scorrere sopra il velluto nero tutte le diverse specie di pizzi, le impressioni, i richiami, le considerazioni che si succedevano in me incessantemente, mentre gli occhi restavano assorti.

Era tutta una serie di pensieri e di commovimenti contrastanti che si agitavano nel mio spirito. Per prima cosa io pensava alla quantità ingente di lavoro umano compendiata in così breve tratto, in opera così impalpabile e vaporosa; per mesi e mesi infaticabilmente una esistenza era stata completamente consacrata in quella azione, e per uno sforzo così diuturno e greve risultava un prodigio di esilità e di leggerezza diafana. E nello stesso tempo tutta l'aureola romantica posta dalla letteratura attorno al pizzo mi si illuminava vivamente. Io non sapeva trattenermi dal pensare alle magiche abilità delle fate disegnanti sull'azzurro dei cieli con la rugiada la trina famosa per la principessa favorita; dal pensare agli insigni collari che circondavano le superbe leggiadrie delle regali amatrici; dal pensare alle misteriose pezze di merletto tramandate di generazione in generazione, portando rinchiuso fra esili file un pauroso destino.

LA PRIMA OPERAIA DELLO STABILIMENTO JESURUM.

Poi la visione immediata del bel pizzo nuovo e la dolce parola della presentatrice rompevano il sogno, mi designavano la realtà non meno profonda e piacente del sogno. Sul pizzo disteso correva un agile ondeggiare di fiori e di fronde. Nulla poteva concepirsi di più raffinato e di più bizzarro di quel meraviglioso intrico di fili, che un soffio faceva rabbrividire e dietro al quale appariva il nero luccicore del velluto, eppure contemporaneamente sorgeva l'illusione di essere in cospetto di una trama essenziale delle cose e della vita, di vedere uno schema purificato mondato delle gravezze e delle opacità della materia, un disegno essenziale ricavato dal secreto degli esseri. Quel fiore non mi si svelava nel primo intuito, nel suo tipo elementare sul quale la natura avrebbe posto dopo linfe, cellule, fibre e colori?

Ed infine ritornava la mente alle mani industri continuamente moventisi nello stesso tratto, talchè non se ne discerne nè il gesto nè l'avanzare, e mi sembravano occupate nell'opera più artificiosa, più innaturale consentita a mano umana; era quello invero un prodotto ricavato soltanto dal genio dell'uomo a cui niun altro fattore aveva contribuito; quando improvvisamente l'opera compiuta si palesava con aspetti eguali a ciò che la natuva ci offre nei suoi inconsci impeti creativi. No, non era più un artificio; quelle mani instancabili creavano naturalmente inconsapevolmente per una loro intrinseca virtù feconda siccome creano le forze perenni della natura, come le onde volgenti e le acque cadenti si circondano di trine di spuma sempre rinnovate, come le

nubi si svolgono con un merletto infinito sull'orizzonte, come la neve e il ghiaccio adornano dei più difficili rabeschi gli alberi spogli e le povere capanne, come le rondini ammorbidiscono il nido ove si perpetua la vita.

E saliva in me fervida l'ammirazione per le artefici oscure ed anonime, traenti dalla stirpe la sapienza istintiva della bellezza per chi avea in loro svolta ed educata tale virtù insigne, per chi ne aveva guidato le prime esplicazioni, per chi la aveva fatta rifiorire, dopo lunghi anni di decadimento, incitando all'opera, organizzando il lavoro modernamente, rinnovando ed affinando il prodotto, diffondendolo e facendolo degnamente amare e valutare nel mondo.

DONNE CHE LAVORANO IN MERLETTI A PELLESTRINA — DA UN ACQUERELLO DEL PITTORE MAINELLA.

Nell' ampio salone centrale dello Stabilimento, dove io stava, alle pareti in vetrine ripiene e sui tavoli ricoperti di velluto in grossi cumuli si ammassava, si offeriva, attraeva la complicata, la sontuosa ricchezza di mille diversi merletti e ininterrottamente all'intorno si agitava e si mutava una folla signorile cosmopolita, estatica affascinata avida, venuta a inchinarsi al nostro genio ed a portarci il suo oro.

Ma tutte queste sono forse vecchie istorie ben note! Forse; ma non tanto quanto si crederebbe, se ancora è possibile che su periodici esteri si pubblichino errori e sbagliate notizie, come i seguenti, apparsi tempo addietro nella *Woche*, riferiti pure da qualche rivista italiana.

È una donna che scrive, la signora Dorotea Göbeler, e l'articolo ha per titolo: *Pizzi su tutta la linea:*

« Omai non si può pensare ad una elegante *toilette* senza ornamenti di pizzi. In lievi pieghe si stendono sulle braccia e sul dorso, cingono come una graziosa cuffietta il capo della matrona, s'inanellano intorno alla veste vaporosa della fanciulla.

« Là dove il denaro non forma una questione, si preferiscono a tutti, i cosidetti « merletti veri » e tra questi nel favore della moda, stanno sopra tutti i veneziani. È vero però che quanto oggi viene in commercio sotto il nome di *Points de Venise* non ha più nulla di comune, tranne il nome, con la città dell'Adriatico. Sono quasi senza eccezione manufatti tedeschi e si fabbricano nella Slesia, specialmente a Hirsckberg e nei dintorni.

« Le imitazioni però non sono inferiori agli antichi originali. Tutti i motivi che sono stati eseguiti, secoli sono, dalle geniali figlie della città dei dogi rivivono lietamente nei nuovi prodotti. »

Tante parole altrettanti spropositi o volute denigrazioni contro di noi e le industrie e le arti nostre. Non sembra possibile che con tanta leggerezza

L'INSEGNAMENTO DEI MERLETTI AD AGO E A FUSELLI.

si possano enunciare affermazioni simili così inesatte e dannose, le quali contradicono apertamente la verità più comune, quella che i fatti di ogni giorno pongono a ognuno sotto occhio. Certo la scrittrice non è stata mai a Venezia, e si figura probabilmente una Venezia languida e misera, riflesso soltanto delle grandi memorie, quale poteva essere un mezzo secolo addietro, donde la sua risoluta dichiarazione che a Venezia non si fabbricano più merletti e che i merletti veneziani vengono dalla Slesia.

Ora se malgrado tutto, malgrado gli sforzi nostri per farci estimare come meritiamo all'estero, malgrado l'innegabile e immenso progresso conseguito da noi nelle arti e nelle industrie, malgrado la corrente innumerevole e sempre più fitta di forestieri che ci visita e che è ben costretta a ricredersi su molti pregiudizi sfavorevoli, si possono affermare cose tanto enormi e queste possono ripetersi anche in Italia, senza che sorga una violenta protesta, vuol dire che non sarà del tutto inopportuno anche l'insistere su quello che fu già detto per far conoscere ben addentro questa magnifica arte del pizzo, così singolare come quella che aduna i più alti pregi della creazione artististica e la più prolungata e attenta applicazione del lavoro manuale.

Io ben mi propongo tale scopo, lieto se anche in minima parte contribuirò a illustrare e a riconfermare il nostro primato.

* * *

Niun dato storico ci schiarisce l'origine del merletto, la genesi di questa strana opera che non si sa se meglio chiamare arte o industria. Se si vuole spingere l'indagine oltre la notizia storica, dobbiamo naturalmente procedere per ipotesi, soccorrendoci con l'analisi dei vocaboli e con le analogie e le probabilità che appariscono più convenienti.

Veramente si dovrebbe cominciare col definire che cosa si intende per merletto; si dovrebbe dire che merletto significa ogni lavoro di filo di lino o di seta, di cui le trame si svolgono in modo continuo senza mai tornare addietro; ma non sarebbe questa una pedanteria? Quale è la dama a cui la parola *merletto* non rievochi la visione precisa della cosa significata?

Se la definizione è superflua, non è superfluo lo accennare all'indirizzo da tenersi nella ricerca delle origini. Qualsiasi oggetto d'arte, di lusso, di ornamento, che rappresenta cioè un impiego di lavoro umano sottratto a fini immediatamente e materialmente utilitari, non fu tale ai suoi inizi; è quasi certo che in origine deve aver corrisposto ad una necessità o per lo meno deve essere sorto modellandosi sopra quanto si faceva per adempiere ad una delle necessità della esistenza. E il merletto non si sottrae a questa legge; esso non apparì già, sia pure con forme più semplici e rozze delle attuali, come un esclusivo ornamento, nè il suo originale modo di costruzione e la sua caratteristica struttura furono il prodotto di una invenzione maturata completa nel cervello umano riflettente sul proposito di fare il merletto o il frutto del caso; bensì esso derivò da una lenta e progressiva elaborazione di qualcosa che si faceva a scopo utile, che doveva essere necessario.

Movendo da questa premessa vi è chi collega il merletto alle riparazioni occorrenti alle vesti dell'uomo consunte dall'uso e dal tempo.

I primi vestiti non avevano probabilmente altro scopo oltre quello di ripararci dal freddo e di difenderci in genere dagli agenti esterni, ed il bisogno di conservare questi vestiti, di accomodarli, di rattopparli dovette farsi sentire prima del desiderio di adornarli. Appare quindi probabile che dal fatto di riavvicinare, di riunire i margini strappati delle stoffe e di ripassarne e rinforzarne con trapunti le parti consunte, fatte sottili dall'uso, sia sorta la prima idea dell'ornamentazione, specialmente ai margini degli abiti; ornamenti eseguiti mediante un filo continuo incrociantesi e attraversante il tessuto a una distanza variabile, ora però estesa così da apparire come una allacciatura, al pari di quelle che erano in moda in taluni costumi ricchi del seicento e che ancora si conservano in qualche parte dell'abbigliamento femminile, ora più accorciata e fitta così da dar l'aspetto di un reticolato, o da fingere un più rado tessuto, talchè dalla parola *racconciare*

si potè formare poi la parola *ricami*. E non diversamente si deve essere pervenuti a quello speciale adornamento che è la frangia e da questa al gallone, all'orlatura. Gli abiti le stoffe per l'uso e lo strofinìo si laceravano, si sfilacciavano ai bordi, donde la necessità o di intrecciare le sfilacciature o di contenerle con una fitta cucitura o con l'applicazione di una striscia di stoffa tutto all'intorno. Ed ecco che subitamente si ha la visione delle frangie, dei galloni e dei merletti che adornano i bordi dell'abbigliamento, specie delle maniche, che guarniscono i lembi delle cravatte, i margini di uno scialle, di un fazzoletto ecc. Chiaramente designano questa origine le parole frangia, merletto (i merli delle mura) e in francese *dentelle*, o i loro sinonimi in altre lingue, per indicare in genere ogni ornamento posto all'estremità di una parte dell'abito o di un dato oggetto e che termina in numerose punte.

L'industria adunque tanto raffinata e lussuosa, che ben può dirsi arte, del merletto, verrebbe dalle prime necessità della vita, dai primi guasti arrecati dall'uso negli abbigliamenti grossolani dell'uomo di altre età. Ammesso ciò, lo sviluppo probabile della fattura sarebbe stato il seguente: dapprima il ricamo a fondo pieno e quindi ritagliato *a giorno*, poi l'ornamentazione ai margini dei vestiti o di altri oggetti, ritirando il filo del tessuto medesimo e i ricami ornamentali fatti ad ago non su un'altra stoffa ma sul fondo istesso dell'oggetto; dapprima i ritagli e le sfilacciature libere, poi intrecciate le une con le altre sui bordi, poi le strisce formate da fili diversamente intrecciati per essere applicati lungo gli orli dei vestiti o degli altri oggetti, come appunto sono i pizzi *a fuselli*.

Do qui le due grandi categorie di merletti, quelli ad ago e quelli a fuselli, che comprendono tutte le varietà minori, tutto quanto si può fare in questo campo.

Questa spiegazione delle origini generalmente accettata non mi appaga interamente. Se essa è valevole a illuminarci specialmente sullo stadio necessario per cui deve essere passato il merletto prima di diventare un ornamento di lusso per sè stante, se essa soddisfacentemente ci rischiara intorno all'applicazione del merletto all'abbigliamento, se infine esaurientemente essa ci dichiara la tecnica delle frangie e del merletto a fuselli, ci lascia incerti sulla essenza, sull'intimo meccanismo, su ciò che costituisce la peculiarità tipica del pizzo. In altre parole, se la spiegazione riferita ci accontenta per quanto si riferisce al frastagliamento, poco ci dice sul traforo sulla trasparenza che del pizzo è la principale distinzione.

Come può essere sorta l'idea di questo tessuto rado traforato inutile per i bisogni della vita, dalla semplice copertura delle membra alla protezione contro il freddo o contro altre impressioni esterne, di questo tessuto fragile, poco adattabile agli usi comuni?

Si dice: « Dal diradamento operato dal consumo

OPERAIA CHE RIPRODUCE UN MERLETTO ANTICO.

sulle stoffe ». Ma questo non può essere, sia perchè è difficile che un ornamento prenda proprio a modello una cosa omai spregevole e inutile come un panno consunto, sia perchè noi troviamo contemporaneo dei più antichi panni un tessuto speciale lieve rado traforato ornamentale (che contiene cioè molte delle caratteristiche del pizzo) che è il velo.

Se mi è consentita la parola, vorrei dire che il velo mi sembra quasi il substratum, la base del pizzo, e può essere considerato come il fondo sul quale il merletto svolge le sue sottili e artistiche figurazioni. Il merletto infatti, quando si faccia astrazione dal disegno, può concepirsi perfettamente come un velo.

Inoltre io mi sento invincibilmente portato a ricordare un altro oggetto, e questo non più ornamentale ma praticamente utile, la rete, di cui il tessuto può ritenersi l'antecedente rozzo del velo e poi del pizzo; poichè è certo, come dimostrano gli scavi fatti ove esistevano villaggi lacustri preistorici, che la rete si costruiva e si usava, presso a poco eguale a quella odierna, prima assai che l'umanità si fabbricasse veli e pizzi. Talchè nel tessuto traforato veramente primitivo e originale, e forse anteriore ad ogni altro, della rete, io inclinerei a vedere se non la fonte, per lo meno la guida, l'indicazione o la materia prima, l'elemento generale del velo e del merletto. La rete è indubbiamente l'oggetto più

antico in cui il tessuto rado e traforato trovi una applicazione rispondente a fini di pratica e immediata utilità.

LA LAVORAZIONE A CASA — SOTTO L'ARCO GOTICO.
(Fotografia del sig. James W. Holcombe).

E nella descrizione che si legge nella Bibbia del tempio di Salomone si parla già di cortine fatte a reticelle, e senza dubbio si allude a un tessuto trasparente come un velo, se non traforato come un merletto in quel passo dell'Iliade ove si narra che Elena ricamava una scena di battaglia in tal guisa che il disegno si scorgeva egualmente da ambedue le parti.

Con questo non intendo, ripeto, affermare che il pizzo derivi dalla rete, soltanto ritengo che il pizzo, sorto in tempi più vicini a noi e con una industria dell'abbigliamento più progredita, abbia nella rete trovato una ispirazione, si sia giovato di quel

tessuto che a niun uomo sarebbe mai venuto in mente di inventare nell'àmbito dell'abbigliamento. Ed a persuadermi che questa mia opinione non è troppo avventata mi si porgono questa volta due rilievi storici.

Se unicamente dalle necessità del vestiario il merletto avesse tratto origine e ispirazione, siccome queste necessità debbono essersi inevitabilmente verificate da per tutto ove si portavano abiti, la fabbricazione del merletto sarebbe per lo meno cominciata ovunque, in ogni paese, sui monti e in riva al mare. Ma questo non è, poichè fino dal primo apparire del merletto, fino dalle prime tracce che noi ne abbiamo, noi lo troviamo indissolubilmente associato ad alcuni, a pochissimi centri di fabbricazione. Nè si può obbiettare che questo dipenda

LA LAVORAZIONE A CASA — SOTTO LA LOGGETTA.
(Fotografia del sig. James W. Holcombe).

dalla difficoltà di aver la materia prima o di effettuare la fabbricazione. La materia prima è il filo, e questo si trova in ogni luogo, come in ogni luogo troviamo di conseguenza la fabbricazione della tela e dei tessuti; in quanto alla abilità fabbricatrice, essa non implica sicuro facoltà esclusive di un dato popolo o di una data regione.

intente miniano con i fili e con l'ago o descrivono intrecciando coi fuselli.

E l'argomento mi pare decisivo.

* * *

Sono arrivato così alla parte storica, dopo un lungo indugio nel periodo delle origini, indugio che

LA SCUOLA « MARIA PIA » NELLO STABILIMENTO JESURUM.

Di una importanza ancor più grande per il mio asserto è il secondo fatto, quello che dalle origini fino ad oggi i merletti più celebrati vengono da centri e da popolazioni marittime, da civiltà eminentemente marinare — Venezia e l'Olanda —, che anzi Venezia istessa viene da taluni storici indicata come la culla del merletto, e che infine le operaie dei merletti sono precisamente oggi ancora le donne dei pescatori. Sia a Chioggia, a Burano, a Pellestrina, sia nella riviera ligure, sono mogli figlie e sorelle di pescatori e di marinai che sulla porta delle case, sulla spiaggia, ove le reti asciugano al sole,

non fu forse inopportuno, trattandosi di notizie men note, indugio che verrà compensato dalla brevità sommaria dei cenni storici che ora aggiungerò e che mi è consentita dalla notorietà, che mediante innumerevoli studi recenti, ha acquistato la storia dei merletti. Una intera biblioteca esiste ora al riguardo, composta di opere antiche e moderne, di lavori di gran mole e di monografie trattanti qualche speciale questione, epperò è del tutto inutile il rifarsi da capo.

Basta qui rilevare che la storia dei merletti ha la sua sede e il suo quadro di svolgimento a Ve-

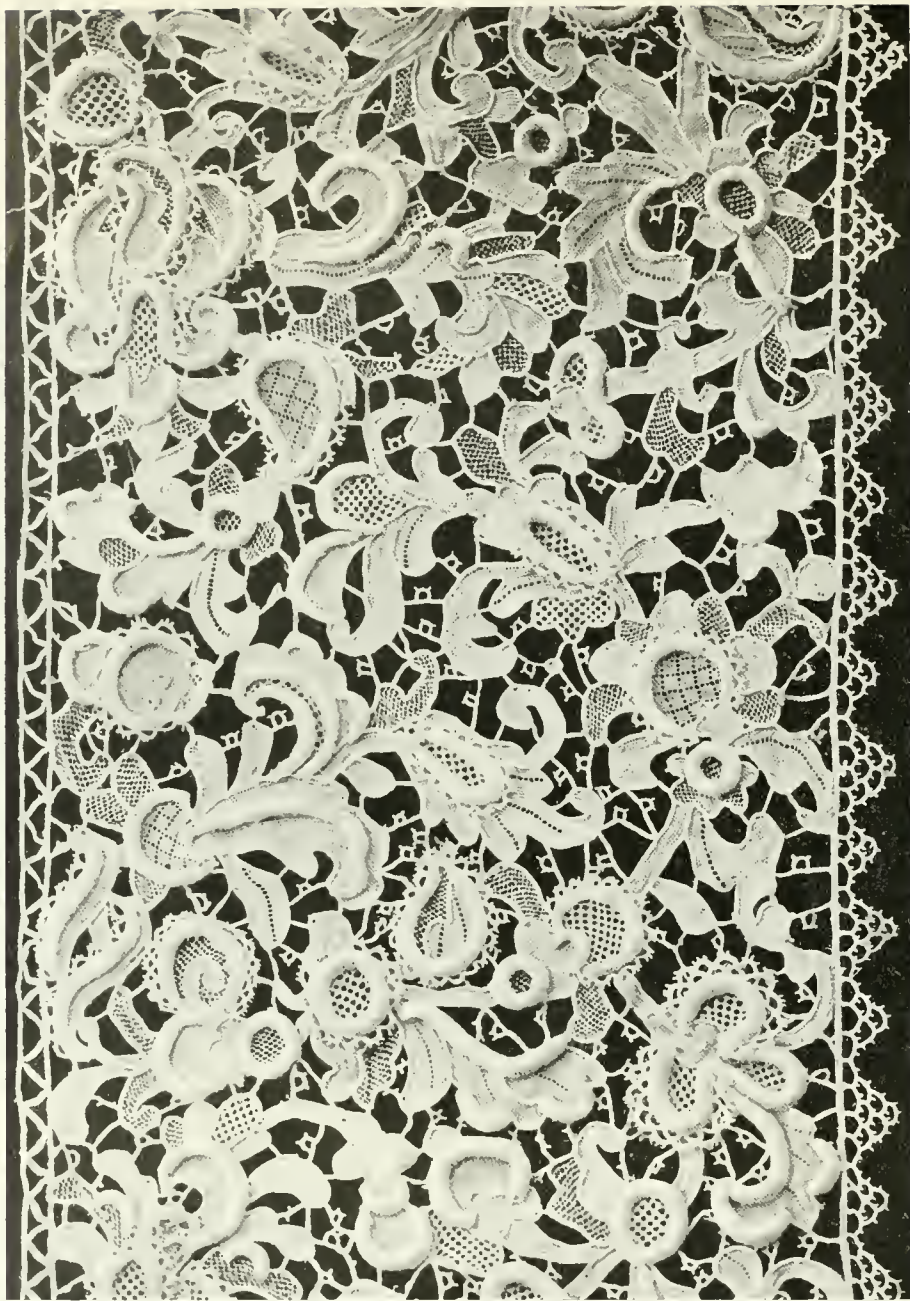
nezia ed è intimamente connessa con la storia di Venezia. Poichè se viene storicamente contrastata ma non negata a Venezia la gloria di aver inventato il merletto, di esserne stata la prima culla, è del tutto fuor di questione che essa ne fu la patria ideale, la patria per eccellenza, che nella fabbricazione del merletto Venezia raggiunse e serbò a lungo il primato e che fu maestra a molte nazioni, specialmente alla Francia.

LE VARIE LAVORAZIONI DEL MERLETTO NELLO STABILIMENTO JESURUM.

Non tutti però i generi e le varietà (e per dir più propriamente i *punti*) del merletto sorsero nello stesso tempo e si fabbricarono contemporaneamente.

Il meno complicato è uno dei più antichi generi di merletti ad ago, è quello risultante dal *punto tagliato.* Nel Museo municipale di Venezia si conserva un delizioso Carpaccio, di una freschezza e di una profondità senza pari, nel quale si ammirano due donne in ricchi abbigliamenti del secolo XV. Una di esse porta sull'orlo della veste una leggera trina bianca simile a quella che si ritrova nella *Corona* del Vecellio e in molti altri lavori simili, in cui tale trina è precisamente chiamata punto tagliato.

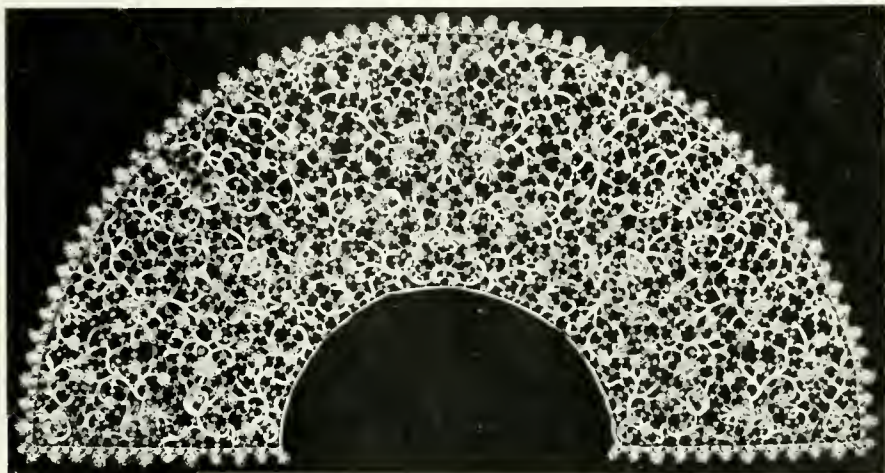
Dopo il secolo quindicesimo e durante il decimosesto il punto tagliato godette grande favore; Matteo Pagano pubblicava nel 1558 la *Gloria et l'honore dei ponti tagliati et ponti in aere*, ed era un altro veneziano Federico Vinciolo che portava al più alto grado la fama di questo punto in Francia, allorquando faceva stampare a Parigi nel 1587 i *Singuliers et nouveaux pourtraicts et ouvrages de lingerie*, ove si trovano specialmente disegni di punti tagliati.

Questo punto, precisamente perchè più antico degli altri, già fiorente quando gli altri principiavano, decade e perde il favore quando gli altri suoi rivali arrivano a tal perfezione, che esso non può sperare di attingere. E gli altri punti di cui troviamo men-

PUNTO TAGLIATO A FIORAMI A RILIEVO.

zione e testimonianze nel secolo XV sono: il punto *a reticella* che è nominato da Giacomo Franco nella *Nuova invenzione di diverse mostre* stampata nel 1596, inoltre alcune pitture di Gentile Bellini esistenti all' Accademia di Venezia ci rappresentano donne con il collo e il petto coperti di pizzo che si avvicina al punto *a reticella*; anche esso cadde in disuso per i capricci della moda. — Più rino-

mato è il punto *in aria*, che si trova ricordato nell'*Opera nuova* di Giovanni Antonio Tagliente stampata a Venezia nel 1530, ma i primi modelli del vero punto *a giorno* ci sono riferiti nel 1557. L'inventario del mobiglio di Giovanni Battista Valier, vescovo di Cividale e di Belluno, redatto nel 1598 porta *cinque pezzi da fornimento da letto de ponte in agiere.... lavorieri antigi* (cinque pezzi di arredi per letto in punto *in aria*.... lavori antichi). Il punto *in aria* dovette essere compreso nelle leggi suntuarie della Repubblica. Durante gli anni 1616, 1633, 1634 i Provveditori alle Pompe lo proscrissero da Venezia sotto pena di una ammenda di 200

dare quello *a rosa* o *a roselline*, di cui Venezia può attribuirsi la priorità, tanto che esso veniva compreso sotto il nome generico di punto *di Venezia*, quale indicazione del paese di provenienza. È uno squisito lavoro in cui l'artefice sembra che tracci le sue figure con ghirlande di rose, e il pizzo nel suo complesso ci porge l'immagine di un fitto rosario in fiore.

Del *punto di Burano* e del *punto di Venezia* non si ha notizia che in un tempo molto posteriore. La *Gazzetta veneta* del 1792 segnala per prima il punto *di Burano* di cui, dice, si faceva un gran commercio nei tempi antichi. Le prime traccie del

VENTAGLIO IN PUNTO DI VENEZIA AD AGO — RIPRODUZIONE DALL'ANTICO — DALLA COLLEZIONE DELLO STABILIMENTO JESURUM. (ESPOSTO E PREMIATO A PARIGI).

ducati, ma la moda lo mantenne in favore malgrado ogni legge, forse in causa dello stesso divieto della legge. Il collare eseguito dalle dame di Venezia servendosi di capelli bianchissimi e destinato a Luigi XIV in occasione della sua incoronazione era fatto in punto *in aria*.

Il punto *tagliato a fiorami* per le sue forme rilevate, per il suo aspetto di morbido bassorilievo acquistò in breve una reputazione superiore a quella degli altri punti che si eseguivano in Venezia. Esso rappresenta nell'arte del pizzo il riflesso del barocco nel suo migliore intento decorativo. L'ornamentazione vi diventa intensa; la trina è sovracarica di magnificenze; esso è il preferito negli abbigliamenti solenni dei più eminenti veneziani alla metà del secolo XVII e forma il principale ornamento delle chiese e degli ecclesiastici.

Tra i punti più celebrati e più fini devesi ricor-

punto *di Venezia* si hanno al principio del secolo XVII. I fastosi vestiti di allora richiedevano ornamenti altrettanto magnifici in armonia con la splendida ricchezza dei broccati e dei velluti, e i disegnatori escogitavano tosto i modelli più graziosi e suntuosi. Introdotto in Francia, questo punto vi acquistò in breve grande voga, tanto che Colbert, intuendo i profitti che si potevano ricavare da questa industria, invitò e attirò in Francia operaie veneziane per insegnarvi il segreto del loro prezioso lavoro.

Il merletto *a fuselli* è pure uno dei più antichi e di cui si hanno lontane traccie. Esso forma una vera specialità veneziana; ed a questo proposito noto per incidenza che mentre il merletto *a fuselli* è quello che si avvicina di più, e come apparenza e come sistema di fabbricazione, alla rete, è pur quello che si fabbrica soltanto nei nostri paesi marittimi, e nell'Estuario di Venezia e nella riviera li-

gure dalle donne dei pescatori oggi ancora, ed è quello che per la perfezione a cui giunse in Venezia può considerarsi come un prodotto esclusivamente veneziano.

Del punto *a fuselli* oltre a notizie anteriori incerte si ha la menzione sicura nella citata opera di Giacomo Franco *Nuova inventione* stampata a Venezia nel 1596.

Del resto bisogna procedere molto guardinghi nella denominazione dei merletti, poichè in questa nomenclatura, come risulta dai diversi inventari antichi e recenti, esiste una intricata confusione. Per esempio, quello che oggi si conosce per punto *di Burano* era chiamato punto di Venezia; il punto *tagliato a fiorami* è molto noto all'estero come punto *di Spagna;* certi merletti molto fini di Burano si chiamavano anche *point de France* o *point de Paris*, ecc.

Da questi brevi cenni sulle diverse qualità di merletto, ognuna delle quali ha la sua tradizione gloriosa, i suoi artefici rinomati e i suoi capolavori celebrati, ma formanti tutte insieme come la primaverile fioritura di uno stesso campo, si ha un concetto complessivo di come si tramandò e si ampliò l'arte del pizzo. Già in fiore al principio del secolo XVI, essa sembra sorta per apprestare i suoi raffinati ornamenti alle ricchezze ed alle eleganze della grandiosa e doviziosa civiltà in cui Venezia si espande. Come le arti vere e proprie e come le altre arti del lusso, quella del pizzo non poteva fiorire e perfezionarsi in una civiltà povera, in una società occupata a provvedere all'esistenza o a costituire il suo dominio, bensì in una civiltà ricca ed insigne in cui le proficue opere e le alte gesta compiute permettessero di goderne i frutti, in copia così abbondante da poterne destinare molti al solo intento di abbellire la vita, di renderla più gaia e più piacente e di magnificare con la profusione e con il lusso sè medesimi. Anzi più di qualsiasi altra arte di lusso, quella dei pizzi ha bisogno per toccare la perfezione di queste condizioni, poichè i suoi prodotti richiedono, per un lato, una ingentissima quantità di opera umana e per un altro lato importano di conseguenza la spesa di una forte somma per colui che vuole fregiarsene. Molte braccia disponibili quindi e molto denaro, oltre le braccia e il denaro occorrenti nelle cose necessarie, ecco due elementi che non si trovano se non quando un popolo ha raggiunto una delle vette del suo destino.

Oltre a questi elementi materiali bisogna pure tener conto di altri elementi, di altri fattori, di quelli ideali importantissimi in un' opera che come questa del pizzo riveste il carattere di opera d'arte. Non è quindi fuor di luogo il ritenere che all'eccellenza dei merletti concorrono e l'inspirazione artistica e un alto senso decorativo e un gusto raffinato non solo per idearli, ma per comprenderli e per trarne compiacimento profondo dall'uso. Per la bella dama colta e spirituale un prezioso merletto è come una manifestazione dell'invisibile fascino della sua anima. Condizioni intellettuali queste che parimente non si verificano se non in tempi di elevata e fastosa civiltà. Talchè si può subito avvertire una speciale relazione fra lo sviluppo dell'arte del pizzo e il movimento della civiltà, relazione di cui ora vedremo più da vicino il carattere.

Infatti insieme all'ampliarsi maestoso della fortuna di Venezia, mentre la civiltà veneziana si avvia al suo massimo fulgore e la vita si fa più opima, più signorile e più voluttuosa, l'arte dei pizzi tocca la sua perfezione, sale nel massimo pregio e raggiunge la più larga estensione. Non si accresce più la grandezza politica della Repubblica, ma Venezia sfrutta il suo enorme patrimonio, le sue sterminate ricchezze per lo splendore della sua esistenza, ed è da tutto il mondo che si muove in pellegrinaggio verso la festa magnifica e continua della vita veneziana, ed è da tutto il mondo che si chiede a Venezia ciò che abbella la vita. Sono questi i tempi che San Marco domina per il fasto e per le eleganze, e che altari e prelati, dame e regine, nobili e imperatori si fregiano dei merletti veneziani.

Per altri due secoli, per il secolo decimosettimo e quasi fino al termine del secolo decimottavo, l'arte dei merletti permane floridissima, migliaia e migliaia di mani delle leggiadre fanciulle delle lagune sono in moto per adornare dei lievi tessuti templi e palagi, le favorite regali e i cavalieri alla moda; celebri pittori disegnano i motivi dei pizzi, e l'arte crea e ricrea miriadi di capolavori estesi e minuscoli quasi composti di fiato: tutti i fiori, tutte le fronde, tutte le ondulazioni, i rabeschi che traccia il sole fra l'erbe o un insetto nel volo le sono acquistati; essa crea un intero mondo pallido, bianco, trasparente, ambiguo, indefinibile di filo, o tesse la trina come un eterno filugello che avvolgerà delicatamente leggiadramente tutte le cose del mondo.

Dopo una così bella signoria secolare, che trova anzi un suo ultimo sprazzo nella civiltà di decadenza, quando l'adornamento e tutte le arti del lusso e del diletto prendono il sopravento su quelle necessarie ed utili, quando sembra che nella imminenza presentita della prossima fine, in un solo impeto, in un solo rogo di ebbrezza, vogliano gli uomini ardere ogni bene, l'arte dei merletti precipita insieme al crollo della grande repubblica.

E come la sorte di Venezia sembra troncata in eterno, così pure irreparabile sembra la caduta dell'arte del pizzo. Infatti fino a tanto che perdurano la servitù politica e la costrizione delle anime, fino a tanto che lo straniero cerca di improntare a sè il genio nostro e questo giace sterile, e la città si spopola, langue, e i monumentali palazzi rovinano chiusi e una tetraggine inerte incombe ovunque e la desuetudine disavvezza l'occhio dalla bellezza, lo spirito dalla finezza, e rende le mani ignare grevi e lente, anche l'arte dei merletti giace abbandonata come estinta per sempre. Celebri restano in altri paesi i merletti veneziani, ma la loro prodiga ed eccelsa fonte appare inaridita.

Per fortuna, e politicamente e artisticamente, si

tratta solo di apparenze di morte. È un torpore donde una scintilla di libertà sarà sufficiente a far divampare nuovo e lieto il fuoco della vita. Con il fermento per l'indipendenza altri fermenti vitali si suscitano, e appena Venezia risorge libera nella patria italiana comincia a ridestarsi l'arte dei merletti. Siamo nel 1866, il torpido silenzio neppure è durato un secolo.

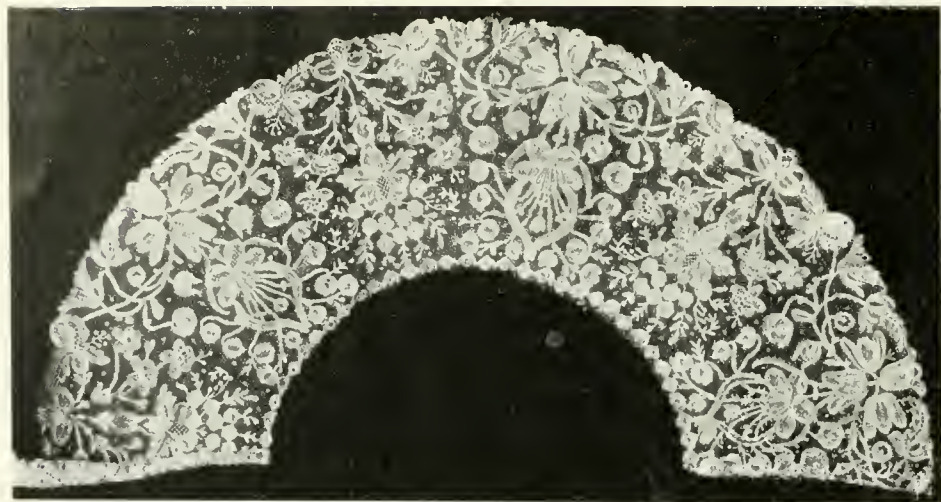
PUNTO A ROSETTE — MERLETTO DIRITTO — ESPOSTO E PREMIATO A PARIGI.

* * *

Ed entriamo così nella nuova êra del merletto, non meno splendida dell'antica in cui essa si allea all'immenso fervore della grande industria moderna.

Il conoscere le origini di questo benefico risorgimento forma per noi ragione di vera compiacenza e nello stesso tempo è doveroso omaggio a coloro che ne sono stati gli illuminati e fiduciosi fautori.

Tre nomi essenzialmente sono collegati al rifiorire del merletto nelle nostre lagune, quelli della contessa Adriana Marcello, del commendatore Michelangelo Jesurum e di Paulo Fambri, a cui si deve aggiungere quello di colei che di ogni nobile sforzo è patrona e incitatrice, Margherita di Savoia. Ognuno di questi spiriti provvidi e tenaci lavorò in un proprio campo e con mezzi propri, tutti concordando nel solo intento di restaurare un'arte mirabile, una tradizione gloriosa ed una fonte abbondante di ricchezza.

Contemporaneamente, e la coincidenza è invero notevole, quasi che ad essa avesse presieduto una fatalità imprescindibile, come se le volontà diverse

MERLETTO « GODET » IN PUNTO VECCHIO DI VENEZIA A MAGLIA.

degli uomini fossero state spinte dalla forza delle cose; nello stesso momento adunque e presso che nella stessa maniera, ma senza alcun preventivo accordo, senza alcuno scambio di idee, in cui la contessa Adriana Marcello dava tutta la sua opera per far rivivere a Burano l'arte dei merletti ad ago, il commendatore Michelangelo Jesurum faceva altrettanto a Pellestrina per i merletti a fuselli. E dell'una e dell'altra benemerita iniziativa era caldo valido amoroso cooperatore materialmente e moralmente con i consigli del suo intelletto geniale e con sacrifici pecuniari Paulo Fambri.

A Burano si era trovata una vecchia donna settuagenaria, Cencia Scarpariola, che lavorava in pizzo e serbava così la tradizione dell'antico punto di Burano. Ma la Cencia se sapeva fare il merletto era però incapace di insegnare. Fu incaricata quindi la signora Anna Bellorio maestra alle scuole di Burano di vedere e studiare come la Cencia lavorava e di apprenderne il processo. La Bellorio poco tempo dopo riusciva a insegnare a otto allieve quello che avea potuto imparare. Da questo primo nucleo è sorta e si è sviluppata la scuola di Burano dei merletti ad ago, intorno a cui tanto fu scritto ultimamente.

Men noto è quello che avvenne per i merletti a fuselli, il punto veneziano tipico.

Questi merletti prima del 1866 si facevano a Pellestrina in quantità così scarsa e in modo così imperfetto, che non godevano più di alcuna considerazione nè formavano oggetto di alcun desiderio; essi venivano venduti da due donne nelle campagne attorno a Venezia. Di merletti questi lavori non avevano che il nome, più propriamente potevano dirsi labirinti, aggrovigliamenti inestricabili di fili, uniti rozzamente sulla traccia di qualche linea ingenua meglio che decorativa e attorno a pochi fori inegualmente sparsi sulla carta conduttrice avvolta sul tombolo, da una vecchia contadina, la quale continuava a molestare a deformare qualche vecchio disegno ridotto omai irreconoscibile.

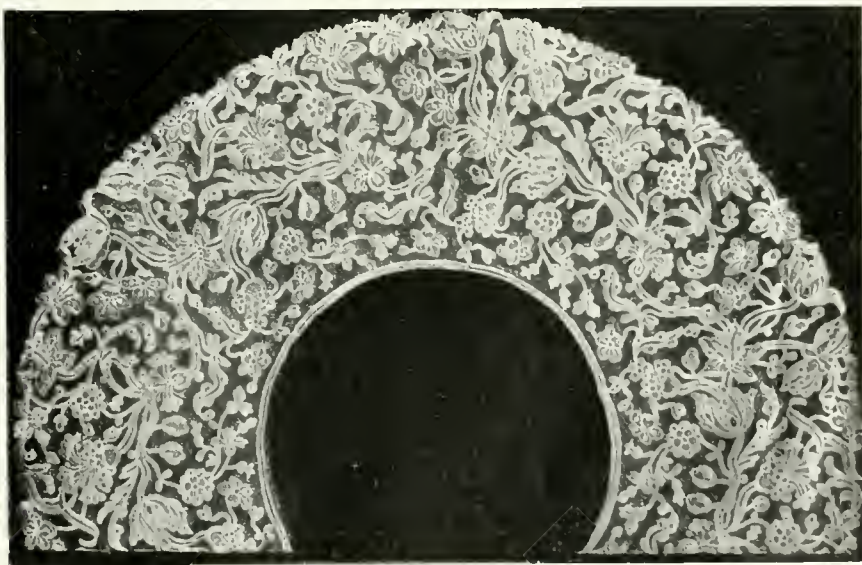
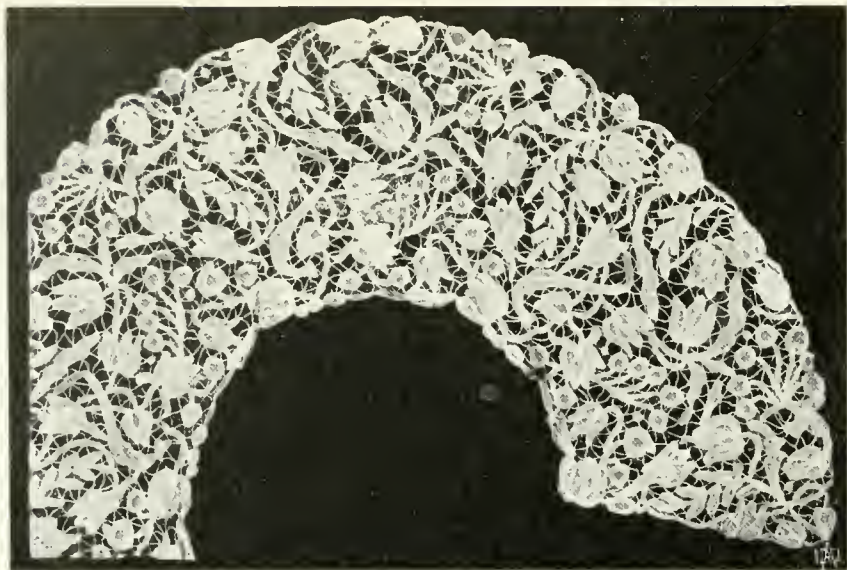
Nulla più di così trovò lo Jesurum quando si recò in quel tempo a Pellestrina, ma i suoi occhi esperimentati e il suo animo colto e intraprendente intuirono ben presto il partito che si poteva trarre da quei lamentevoli avanzi e i germi fecondi di avvenire che se ne potevano ricavare. Egli prese subito nella sua casa una buona vecchia, certa Giustina Coja che nell'arte dei fuselli si addimostrava la più intelligente e con lei, che può dirsi la prima operaia del grande stabilimento Jesurum, cominciò a provare e a riprovare, perfezionando i metodi e la fattura, suggerendo nuovi modi. Da prima tentò la riproduzione di qualche vecchio modello tra i più semplici, per giungere poi con lieto esito ai più complicati. Quando egli potè avere una serie di saggi sufficiente per sostenere il confronto con gli antichi merletti, diè conto del suo tentativo ad amici e intenditori mostrando quei primi prodotti che furono approvati ed ammirati e procacciarono allo Jesurum confortanti incoraggiamenti a continuare.

Egli tornò allora a Pellestrina fondando e organizzando una scuola che dopo pochi mesi fornì buoni risultati, e alla quale non mancò l'appoggio autorevole di Paulo Fambri.

Lo Jesurum per sviluppare la scuola e l'industria del pizzo dovette risiedere a Pellestrina per parecchi mesi ogni anno, poichè malgrado il buon successo fortissimi erano gli ostacoli da superare e gravi i sacrifici e le fatiche da sopportare. Le maggiori difficoltà erano opposte dalla ignoranza di quelle povere donne e in genere di quelle popolazioni. Ci volle tutta la buona volontà, ci volle tutta la instancabile e paziente energia del comm. Jesurum per persuadere quale era il loro vantaggio a quelle povere figlie e mogli di pescatori, lasciate fino allora nella più squallida miseria e nella più profonda ignoranza. Basti il dire che ogni più piccolo cambiamento, ogni più lieve progresso, ogni lavoro richiedente un maggiore sforzo di intelligenza assumevano l'importanza di cose straordinarie e dovevano essere retribuiti enormemente, più di quanto meritavano. La lotta contro l'inerzia, contro la consuetudine, contro la *routine*, la più difficile ed estenuante fra le lotte fu sostenuta per oltre dieci anni, mentre col metodo e coi modelli apprestati dallo Jesurum ne sarebbero bastati, in altre condizioni, assai meno, ma tuttavia la vittoria conseguita a così alto prezzo, rifulse in fine e coronò tutti i sacrifici, poichè Venezia e le sue isole potevano davvero proclamare di aver riacquistato l'arte e le industrie perdute.

Ma il comm. Jesurum non si accontentò di rifare e bene l'antico, volle tentare il nuovo e nel 1875 inventò i merletti policromi, in cui il colore veniva a rallegrare per la prima volta la pallida trama di tutte quelle esili figurazioni di filo. Sopra disegni di fiori, di frutta, di fronde, di animali, o su pure volute ornamentali il colore si distese con sapienti sfumature con morbidi chiaro-scuri così da dar la impressione di un finissimo arazzo, di una delicata miniatura. Il giury dell'esposizione di Parigi del 1878 consacrò l'innovazione giudicando i merletti policromi, la sola cosa nuova apparsa da secoli nella fabbricazione del merletto, e premiandone i primi campioni con la medaglia d'oro, il pubblico sanzionò il giudizio ed il premio, accordando al nuovo pizzo il suo favore.

A questo punto si entra nella fase moderna del merletto e si inizia la grande industria, la quale se delle altre grandi industrie ha adottato alcuni criteri generali, ha però assunto un tipo specialissimo con norme sue singolari dovute alla singolarità del suo prodotto, il pizzo, il quale, come già ho accennato, accoppia alla natura industriale una natura eminentemente artistica, unica nel suo genere. E mi spiego meglio.

La fabbricazione del pizzo è da taluni ritenuta un'arte, da altri un'industria, e gli uni e gli altri hanno torto e hanno ragione, poichè essa è simultaneamente e l'una e l'altra, o per meglio dire ha due faccie, l'una artistica e l'altra industriale. Dal punto di vista artistico essa è un'opera rigorosamente individuale, dovuta a facoltà ed attitudini artistiche sia pure elementari dell'individuo, facoltà che si riscontrano in grado più o meno eminente e che opportune condizioni ed educazioni accrescono ed affinano. Come i prodotti dell'arte pura i merletti hanno uno scopo essenzialmente ornamentale e decorativo e constano di un vero e proprio lavoro artistico che partecipa delle due arti, della

MERLETTO « GODET » — RIPRODUZIONE DEL PUNTO DI ARGENTAN.

« GODET » — SAGGI DI MERLETTO CON DISEGNO STILE NUOVO.

pittura e della scultura e ne subisce le regole principali; e come i prodotti dell'arte, i merletti hanno la medesima ricchezza di motivi, di inspirazione, di varietà (sono l'uno diverso dall'altro e ognuno ha una fisionomia sua propria) e raggiungono la stessa entità di valore e di prezzo.

Dal punto di vista industriale se ne può effettuare la fabbricazione su vasta scala occupando numerosissimi operai, se ne può organizzare la produzione con una certa regolarità fornendo i modelli, apprestando i disegni, fissando determinate norme di valutazione ecc. Ma sopra tutto l'essenza industriale del merletto consiste nella quantità di lavoro effettivo, manuale che in esso è contenuto. Nel quadro pure vi è una data quantità di lavoro effettivo, ma non ha che scarsa o veruna influenza nella determinazione del valore del quadro stesso, valore che viene giudicato in base ad altri criteri, talchè un quadro che richiese due giornate di lavoro può valere infinitamente di più di un altro intorno al quale il pittore lavorò un anno; in ogni caso è certo che il valore di un quadro è di gran lunga superiore al valore della quantità di lavoro effettivo in esso condensato. Nel merletto le cose sono del tutto diverse, il valore del merletto a mano è il correspettivo di altrettanto lavoro umano che vi fu impiegato, sì come avviene nel più genuino fra i prodotti industriali; il prezzo del merletto non è un prezzo di affezione, ma il costo autentico della mano d'opera.

Niun altro prodotto al mondo, neppure quelli provenienti dalle così dette arti industriali, ha questa duplicità spiccata di natura, esclusiva del merletto; esso nulla è di ibrido però; esso è una vera opera d'arte quando lo si consideri nel corso e nel modo della sua fabbricazione, ed è un oggetto industriale quando lo si ha dinanzi compiuto, pur non perdendo mai le sue pure qualità artistiche.

La grande industria moderna da canto suo si regge su principii che tutti omai conoscono: impiego di capitali rilevanti, riunione in un solo centro della massima produzione possibile, fusione in una delle molte officine, di tutte le lavorazioni necessarie a produrre un dato oggetto e i suoi affini; trasformazione continua per seguire ogni progresso e ogni lusso che migliori il prodotto, che ne abbassi il costo e che richiami il pubblico; guadagni minimi e larga vendita rapida con prezzi prestabiliti.

Come conciliare queste necessità della grande industria con la natura speciale del merletto? Quali di questi principii hanno potuto trovare applicazione nella nuova industria veneziana dei pizzi? E quali nuovi criteri si dovettero trovare e praticare?

Noi ci troviamo veramente in cospetto di un nuovo organismo, originale e poco conosciuto in in mezzo all'industria moderna; dinanzi a noi sta lo stabilimento Jesurum, che reverentemente sembra inspirarsi alla maestosità secolare del palazzo dei dogi; entriamo, guardiamo attentamente dentro e vi troveremo le risposte che cerchiamo.

L'impressione che prima ne colpisce è la semplicità unita al bisogno di un lavoro sempre più fervido e di una estensione sempre più ampia per soddisfare lo sviluppo degli affari, è la florida inva-

sione di ogni angolo, che ha messo a profitto ogni cantuccio. E il primo spettacolo che ci si presenta dinanzi è quello della scuola ove un centinaio di fanciulle attraenti per la leggiadria insigne della femminilità veneziana apprendono da abili maestre l'arte del pizzo, di quello ad ago e di quello a fuselli, vengono instrutte nelle difficoltà dei vari punti a roselline, di Burano, di Venezia ecc. La lunga corsìa ove in doppia fila si allineano le brune e le bionde teste giovinette, incoronate da lucenti e gonfi diademi di capelli, curve sui tomboli e sui telai, come dinanzi a un piccolo altare, intente al nobile trapunto come ad un rito, è allietata da quella grazia primaverile che si effonde e dalla gioconda bellezza delle lavoranti e dalla deliziosa signorile opera delle loro mani. La visione è dolce varia e pittoresca tanto che alcuni artisti e fra questi lo Zorn cercarono di riprodurla sulla tela.

Questa stessa artisticità dell'aspetto porta subito a riflettere al modo come è stata sistemata la produzione e all'armonia con cui si accordarono gli intenti artistici alle esigenze industriali. Qui si tratta di una scuola, giova ripeterlo, non di un laboratorio; naturalmente si produce, ma il fine principale non è questo, si mira sopratutto a formare operaie sapienti di tutte le strutture del pizzo, educate e affinate sia nella fattura sia nel gusto, le quali poi dovranno portare la loro abilità e la loro scienza nelle case, lungo le vie, sulle spiaggie di Venezia e delle isole e qui insegnare a lavorare, perfezionare i processi empirici delle altre lavoranti ecc.

Ed ecco il primo divario fra la industria dei merletti e la grande industria, mentre quest'ultima aumenta la produzione accentrandola, formando le grandi masse operaie, la prima invece aumenta la produzione irradiandola e procura anzi di non agglomerare mai il personale, bensì di lasciarlo nel suo ambiente naturale. Tutto deve concorrere, nulla devesi trascurare per aumentare l'eccellenza del prodotto, epperò tenendo conto che il suo processo creativo è eminentemente individuale e artistico, si è pensato che l'operaia non deve trovarsi in un centro artificiale, in un camerone per lei uggioso, cui bensì in condizioni possibilmente simili a quelle in cui si trovava, secoli prima, l'antica fabbricatrice di merletti, nella propria casa, ed avere dinanzi agli occhi gli stessi spettacoli esaltatori di bellezza, inspiratori di nobiltà, di magnificenza, come l'infinità del mare o la dolcezza della laguna colma d'oro nel tramonto, la sagoma perfetta dell'arco gotico e la signorile snellezza di una loggetta dell'antica casa muranese. Solo così il pizzo poteva profittare dei suoi progrediti metodi moderni serbando intatta la nobiltà e la purezza della sua tradizione gloriosa; l'occhio dell'artigiana si serbava incorrotto.

La preoccupazione di mantenere nell'immune campo artistico la produzione del merletto, affinchè maggiormente risalti la sua superiorità sui pizzi

GODET » — SAGGI DI MERLETTO CON DISEGNO STILE NUOVO.

fatti a macchina, prevale su tutte le altre e quindi poco si produce nello stabilimento, e si cerca che la massima parte del lavoro sia compiuto a casa. Nè si creda che la produzione sia scarsa ed esiguo il numero delle operaie. Oltre a 3000 sono le operaie che lavorano nei merletti (il numero è però mutevole a seconda delle stagioni e degli anni), diffuse per tutto l'Estuario, a Burano a Pellestrina a Sottomarina a Chioggia a Porto Secco a San Pietro ecc., e ad ogni sabato i raccoglitori adunano migliaia e migliaia di lire di pizzi. Ed un sistema equo e rapido determina insieme al valore del pizzo la misura del compenso all'operaia. Quando si vuol fabbricare un determinato merletto, approntato il disegno, se ne affida l'esecuzione a un'operaia provetta di cui viene sorvegliato il lavoro. Si stabilisce così quante giornate ella impiega a compiere una data quantità, un metro ad esempio, del pizzo voluto, e la somma del salario giornaliero forma la base per dare lo stesso pizzo a cottimo alle operaie che lavorano a casa e per fissare, con l'aggiunta del costo della materia prima e della percentuale di spese e di utili, il prezzo con cui sarà venduto il merletto medesimo.

Ogni operaia indipendente sa che un metro di quel pizzo le viene pagato a tanto, ella è libera poi di impiegare nella fabbricazione quanto tempo vuole, epperò può graduare da sè il guadagno.

Naturalmente questo compenso non è molto elevato, ma bisogna considerare, in primo luogo, che le operaie mogli e figlie di pescatori, lavorando in casa, impiegano le ore libere, le ore in cui starebbero disoccupate, e quindi ogni guadagno è per così dire un di più, una piccola fortuna; in secondo luogo, data l'opera poco faticosa ma il tempo straordinariamente lungo che il merletto richiede, se i salari fossero più alti, i prezzi raggiungerebbero cifre favolose che ne renderebbero quasi impossibile la vendita.

Riguardo al prezzo è da tener presente che il costo della materia prima è presso che trascurabile, in un pizzo da 1000 lire al metro vi sarà tanto filo per 5 lire, come pure sempre minore è la percentuale per le spese e gli utili, causa appunto l'estensione sempre maggiore della produzione e dello smercio, per modo che, data pure l'assoluta inalterabilità del prezzo, il compratore ha la certezza che la somma sborsata rappresenta altrettanto lavoro impiegato.

I prezzi dei merletti sono enormemente diversi l'uno dall'altro; si va da un minimo di 20 centesimi al metro (e si tratta sempre di pizzo fatto a mano) a un massimo di 2000 e più lire al metro, non escludendo che per eccezionali occasioni possono farsi speciali merletti superanti le 10000 e anche le 20000 lire. Ve ne è adunque per tutte le borse e per tutti i gusti ed anzi la tendenza odierna il merito dello Stabilimento consistono nell'adattare il pizzo alle diverse capacità economiche, nell'accostarlo anche alle piccole borse, cercando che anche i prodotti inferiori siano curati come quelli preziosi e, per quanto semplici, abbiano sempre la impronta della distinzione e del buon gusto.

È la banalità che deve essere bandita dal merletto a mano, il quale non deve smarrire mai la traccia della sua aristocratica discendenza e specialmente quel senso di malleabilità plastica, di unicità distintiva, di varietà che caratterizza la creazione diretta della mano dell'uomo, il merletto vero dalla eguaglianza secca inespressiva e monotona del merletto falso.

Non mancano merletti falsi, a macchina, fatti bene e assomiglianti a quelli veri, ma fra gli uni e gli altri passa la stessa differenza come fra i gioielli falsi per quanto vistosi e quelli veri per quanto umili. Una signora che ha l'intuito dell'eleganza sa sempre scegliere e preferisce la più modesta pietra buona alla più smagliante collana falsa.

Ed a proposito di pizzi falsi, per il nostro buon nome, non è fuor di luogo rispondere qui alla signora Dorotea Gobeler, che essi piuttosto ci vengono dall'estero.

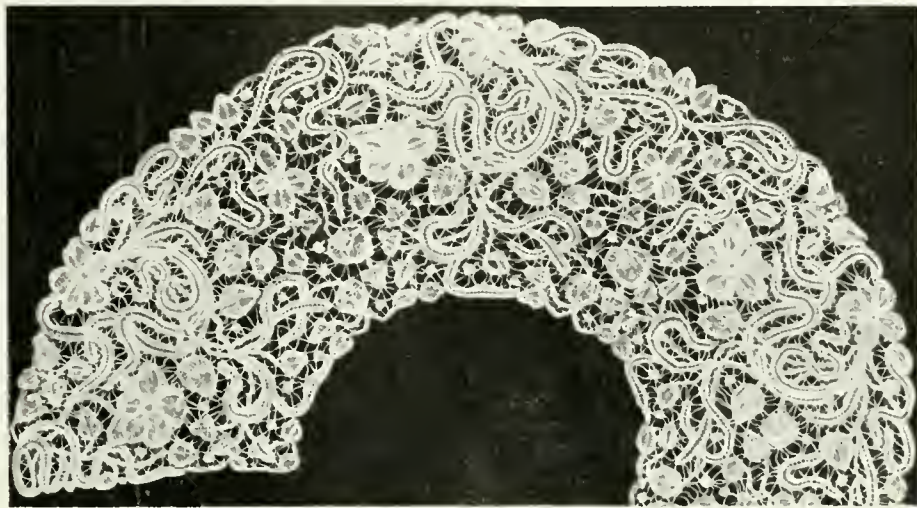
A parte la preziosità e la bellezza, i nostri merletti a mano hanno su quelli a macchina altre ragioni di superiorità. Anzitutto la varietà dei tipi, l'individualità quasi di ogni pezzo; perchè la fabbricazione di una qualità di merletto a macchina sia remunerativa deve essere fatta in grandi proporzioni; dello stesso merletto occorre eseguirne almeno 5000 metri, mentre a mano il tipo può essere mutato ogni qual volta si vuole; siccome l'operaio non fa che seguire il disegno e questo può sostituirsi con tutta facilità, così appena si ha un tipo la quantità voluta, anche un metro, si può passare ad un altro, senza per questo che il prezzo ne venga alterato. Il merletto a mano poi è più forte e resistente, si presta meglio ad assumere forme differenti ed infine può ritenersi sempre intatto, e cioè esso non è mai rotto, lacerato; quando una lacerazione avviene lo stesso punto che ripara ricostruisce il disegno.

Sempre a proposito della produzione, il sistema che predomina assoluto è quello della continua trasformazione, dell'assiduo perfezionamento; trovare il nuovo e fare sempre il meglio secondo il canone della grande industria moderna. Ed io non istarò a descrivere i miglioramenti tecnici escogitati ed applicati in questi ultimi anni, accennerò soltanto ad alcune tra le più importanti innovazioni.

Già ho fatto parola dei merletti policromi, aggiungerò ora che la fabbricazione ne è estremamente difficile e delicata. Essa richiede dall'operaia non soltanto la consueta abilità, ma anche un certo senso del pittoresco, una certa sapienza del colore. Naturalmente quando il disegno è consegnato per la esecuzione alla operaia, sono pure prestabiliti i colori, ma nel loro accoppiamento e particolarmente nella evanescente sfumatura di ogni tinta è necessaria una attenzione acuta ed un gusto che senta l'armonia digradante delle *nuances*. Si adoperano per questi pizzi sottilissimi fili di seta, talchè l'impasto, si consenta la parola, ne risulta

omogeneo perfetto, e da una sfumatura si passa all'altra insensibilmente, senza discontinuità siccome avviene nei colori naturali dei fiori. Ed è questo merletto invero una serica fioritura.

Variano assiduamente e si rinnovano i modelli, sulla guida sempre della antica eccellenza, per cui non è possibile l'infiltrazione di elementi spuri. I disegni o sono ricavati esattamente dai più celebrati modelli antichi o sono creati da artisti appositi su temi nuovi mantenendo la linea tipica. Nè in questa operazione si potrebbe procedere con in modo che ne prendano il carattere e non urtino contro la tradizione. Alcuni esperimenti sono stati compiuti e felicemente, tanto che questi nuovi saggi figurano insieme agli altri con molto onore alla Esposizione di Torino, ma finora non è stato conseguito il grado definitivo.

Un'altra innovazione si è effettuata nelle forme nel taglio dei merletti, ottenendo un notevole progresso a seconda dei nostri gusti più raffinati e dei capricci del lusso. Il senso più squisito che noi abbiamo della natura e la compiacenza più intima

« GODET » — SAGGI DI MERLETTO CON DISEGNO STILE NUOVO.

maggiore scrupolosità. Per i modelli tratti dall'antico lo Stabilimento possiede una ampia raccolta, un vero e pregevole museo di pizzi vetusti e preziosissimi, di stoffe, di frammenti di antichissimi tessuti di ogni specie, poichè pur dalle stoffe si può prendere l'ispirazione di un disegno. E i modelli che si creano *ex-novo* vengono appunto ricavati o da bei disegni di stoffe o da motivi architettonici o infine da figurazioni puramente originali. Ma prima che un modello sia definitivamente scelto, fissato in ogni suo particolare e apprestato per l'esecuzione, quante cautele e quanti studi! E poi quante prove e quante esperienze e tentativi e riprendere da capo, prima che il pizzo eseguito corrisponda alla intenzione e venga passato alla vendita!

Ora appunto si stanno studiando disegni con linee e tratti ornamentali del nuovo stile, ed è già qualche anno che le ricerche sono iniziate per vincere la difficoltà di scegliere quei motivi dello stile nuovo che più convengono al pizzo e di foggiarli

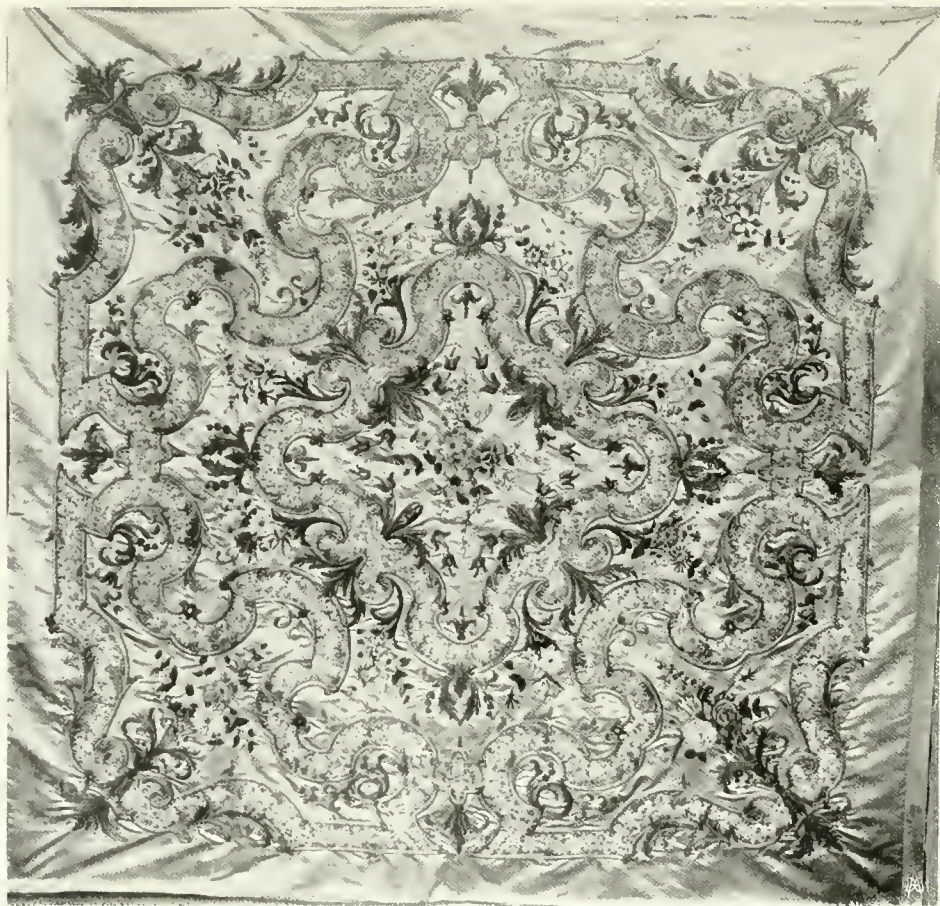
con cui la contempliamo ci fanno oggi respingere ogni artifizio, ed artifizio è quella inquadratura rigida in cui nel passato si costringeva ogni disegno, il quale qualunque ne fosse il contorno doveva appoggiarsi all'esterno su linee diritte. E come per appagare questa esigenza l'arte della illustrazione ha tolto via l'inquadratura, talchè si vedono ora riprodotte fotografie in cui il contorno è segnato dalla stessa immagine, così i merletti non sono più diritti, non sono più chiusi in alto e in basso da due linee parallele, ma i margini frastagliati sono costituiti dal disegno istesso, e pertanto vediamo i petali di una rosa emergere e arrotondarsi all'infuori, le volute di una ghirlanda alternarsi con dolce onda od avanzare a punta le fronde, secondo il loro reale modo di essere.

Originali e preferite son oggi alcune forme sagomate in modo che il pizzo si trova di per sè naturalmente increspato e ondeggiato. Il merletto non viene fabbricato in linea retta, ma in linea curva, per cui si ottengono specie di archi allar-

gati di cui la circonferenza esterna è molto più ampia di quella interna, la proporzione fra i due bordi, l'esterno e l'interno, è di 3 metri a 1, talchè se il pizzo viene tenuto teso per il margine interno alle due estremità, necessariamente si dispone a cannoncini, a ondeggiamenti che presentano leggiadro aspetto di ricchezza e di grazia.

ora in ciuffo gonfio come di spume, ora in una lunga trina che accentua la linea della veste.

Sembra di assistere a un prodigioso cinematografo di eleganza di cui le vedute si succedono inaspettate e innumerevoli!

Ma con ciò mi avvedo che dalla produzione sono passato alla esibizione, dalla creazione, dalla

COPERTA ARTISTICA IN RICAMO E MERLETTO AD AGO.

Questa forma speciale detta *godet*, appunto per il suo taglio si presta più di qualsiasi altra ad adempiere gli uffici decorativi del merletto; essa può assumere le più svariate foggie secondo la moda e il desiderio di chi se ne adorna. E si rimane ammirati a guardare come per le svelte mani della venditrice il *godet* si trasforma ora in un superbo colletto che richiama quelli delle dame della corte di Francia, ora in una fluente cravatta, ora in un molle *bolero* che recinge le forme del corpo,

scuola sono pervenuto alla destinazione e alle sale di vendita del merletto. Sotto questo rapporto lo Stabilimento ha potuto del tutto effettuare l'organizzazione del grande commercio moderno. Troviamo lo Stabilimento suddiviso in numerose sezioni (*rayons*) per ognuna delle tante applicazioni di cui è suscettibile il merletto, ed altre sezioni offerenti prodotti complementari e affini al merletto: stoffe da abbigliamento e da arredamento, biancheria, ventagli ecc.; ovunque lo stesso *comfort*

semplice e severo, ovunque presentatrici e venditrici gentili e instancabili e ovunque un'esposizione (*étalage*) svariatissima, copiosissima: monti di pizzi, di stoffe, campionari, a portata di ogni mano sotto tutti gli sguardi che rimangono attoniti in cospetto

BROCCATO ESEGUITO NELLO STABILIMENTO JESURUM.

di tanta ricchezza profusa con signorile noncuranza.

Finora questa dilagante mostra che pone incontro al visitatore la roba a mucchi era stata usata soltanto dai Grandi Magazzini per oggetti di gran consumo e di scarso valore; ninno aveva avuto l'ardimento di valersene per merce preziosa. Qui la vediamo effettuata per la prima volta e in una guisa tanto insigne che dovrà restare insuperata. Nulla di simile appare neanche nei più rinomati negozi di merletti dell'estero. E bisogna riconoscere che l'ardimento è stato grande e felice. Il compratore si sente altamente compiaciuto e per lo spettacolo sempre consolatore dell'abbondanza, e per la quantità di belle cose che simultaneamente attraggono i suoi sguardi e fra le quali la scelta potrà avvenire liberamente e per la fiducia che gli si addimostra, trattandosi di oggetti di alto valore. Egli in anticipo sa che non dovrà forzare la sua inclinazione nell'acquisto di un oggetto che non corrisponda al suo gusto e ai suoi mezzi, egli comprende che in mezzo a una quantità si grande potrà accontentare anche le più sottili tendenze del suo desiderio.

Inoltre gli è dato così di vedere non su fotografie o su modelli, ma nella realtà qualsiasi genere di lavoro in pizzo e poi già compiute tutte le possibili applicazioni del pizzo stesso, e mentre gli si evita il fastidio di ordinare a lunga scadenza, gli si procura la gioia di potersi portar via subito l'oggetto bramato, magari un pizzo che richiede mesi e mesi di lavoro.

Così nel primo salone centrale, di cui ho parlato in principio, si trova il merletto da solo, e specialmente i più preziosi e belli merletti destinati all'abbigliamento; qui è il ritrovo in cui si indugiano più volentieri le signore, e nelle sale successive per ognuna di esse si ha una data applicazione del merletto o merletti di uso speciale.

Fra le applicazioni che fermano l'attenzione e suscitano la più ammirativa delle meraviglie noto quella alle suntuose e pesanti stoffe, arazzi e broccati da arredamento da decorazione e quella alla biancheria da tavola.

Sopra telai eretti si dispiegano luccicando magnifiche coperte da letto che sembrano paramenti di un trono. Sono damaschi opulenti dalle tinte più delicate o più appariscenti, lisci oppure operati, che portano all'interno e ai bordi guarnizioni di merletto. E il merletto è sempre scelto in modo che si fonde armonicamente con il colore e il disegno del tessuto, e la fusione non è soltanto apparente ma intrinseca, poichè il merletto non è applicato semplicemente sulla stoffa, bensì ne segue le sinuosità dei contorni, le linee dei disegni formandone una specie di intervallo o di continuazione traforata.

L'effetto ne è sorprendente, si ha un senso di inaudita ricchezza, eppure anche qui è tanta la varietà e la quantità, che anche con prezzi relativamente bassi (si può da 50 lire salire a parecchie migliaia) ottengonsi oggetti autenticamente artistici e di gusto finissimo. Lo stesso dicasi per tende, cortinaggi e quanto altro si richiede per l'arredamento. Uno dei fattori essenziali per accordare il fine gusto degli oggetti al prezzo facile si deve rinvenire nel fatto che pure le stoffe, tanto quelle per l'arredamento quanto quelle per la *toilette* femminile, vengono pure direttamente fabbricate nello Stabilimento, ed anzi l'industria delle stoffe forma uno dei complementi principali alla industria dei merletti. Si mira sopratutto a fabbricare stoffe di tipo speciale, fuori dal commercio comune, di gran lusso, cercando l'effetto artistico, ponendo la massima cura nel coordinare i disegni alle tinte e tenendo sempre presente l'accoppiamento col merletto. Si riproducono quindi a seconda dei campioni autentici contenuti nel museo dello Stabilimento,

SERVIZIO DA TAVOLA CON INCROSTAZIONI DI MERLETTO IN PUNTO ROSA DI VENEZIA A GROSSO RILIEVO.

o ricavati dai quadri degli immortali Maestri le più celebrate stoffe antiche ed altre se ne fanno di nuove che alle antiche non cedono in bellezza. Basti dire che il salone delle stoffe appare come una mirabile galleria di artistici drappi. Nella stessa guisa, con la identica cura avviene l'applicazione del merletto alla biancheria da tavola e da letto. Siamo nel regno del candore e della suprema signorilità. Con l'aspirazione ora vivissima al lusso intimo, alle imbandigioni fastose rievocanti i ricordi di antichi festini, quale intreccio si può immaginare più attraente e più ricco della massiccia e forbita argenteria, degli esilissimi e ricurvi cristalli, fiori di vetro accanto a fiori vivi, con i pizzi diffusi e serpeggianti come ghirlande nella stemmata tovaglia?

Fra i merletti di uso speciale ricorderò i fazzoletti che sembrano alitare tutta la poesia femminile, piccole pezzuole quasi invisibili per raccogliervi un profumo o un sospiro, dai trapunti leggeri deliziosi come sorrisi tra palpebre socchiuse, ricorderò le sciarpe, le mantiglie, i ventagli su madreperla e oro rinnovanti i più leggiadri modelli del settecento.

E in ogni sala e davanti a ogni vetrina l'incessante corrente umana arrivante da ogni parte del mondo, lenta fluente con i suoi desideri e apportatrice di vita con la sua ricchezza offerta all'opera più tipica di Venezia.

Ed io penso che non altrove che a Venezia poteva sorgere e salire in così famosa magnificenza questa vita misteriosa del merletto, questa magica vegetazione di filo, a Venezia selva marmorea ove la pietra fiori nella trina portentosa e insuperabile della Cà d'oro e della Basilica d'oro.

MARIO MORASSO.

TESSUTO E RICAMO IN STILE NUOVO.

NECROLOGIO: EMILIO ZOLA

Il 29 dello scorso settembre, durante la notte, questo grande romanziere francese, rientrato poco prima in Parigi da Médan, dove trovavasi in villeggiatura, cessava di vivere nella propria casa di via di Bruxelles, in seguito ad asfissia, prodottagli da acido carbonico sprigionatosi dal camino acceso e, a quanto pare, mancante di sfogo. Anche la sua signora rischiò rimettervi la vita, ma fu, in tempo, salvata e trasportata in una casa di salute a Neuilly, dove ha ricuperato la salute.

Dall'ingegnere Francesco, bresciano, autore del canale Zola ad Aix, in Provenza, e dalla francese Emilia Aubert, Emilio Zola era nato a Parigi, in via San Giuseppe n. 10, il 2 aprile 1840, e rimasto orfano del padre a soli sette anni. Ad Aix, egli fece i suoi primi studi e, sin d'allora, scrisse un grande romanzo sulle crociate e una commedia in 3 atti e in versi: *Enfoncé le pion*. Nel 1858, passò a Parigi, dove Desiderato Nisard, direttore della scuola normale, cui era raccomandato, lo fece entrare nel collegio San Luigi. Uscitone e, dovendo lottare con la miseria, accettò dapprima un impieguccio nei docks a 60 franchi il mese; quindi, con un mensile di 100, fu addetto alla casa Hachette, che poi lo incaricò specialmente de' suoi rapporti coi giornali.

Di mezzo a quelle poco gradevoli attribuzioni, cominciò, nei suoi momenti di ozio, a occuparsi di nuovo di letteratura e, grazie alle relazioni strette con Taine, Achard ed About, potè collaborare, via via, al *Progrès de Lyon*, al *Petit journal*, all'*Evénement* e, più tardi, al *Gaulois*, alla *Cloche* e al *Corsaire*.

EMILIO ZOLA — DA NEGATIVA INEDITA, GENTILMENTE COMUNICATACI DAL SIG. NAPOLEONE BRIANZI.

Esordì al romanzo il 24 ottobre 1864, con la pubblicazione fatta dal Lacroix de' suoi *Contes à Ninon*, cui fece seguire *Les mystères de Marseille*, *Le voeu d'une morte*, *La confession de Claude*, *Thérèse Raquin* e *Madeleine Férat*.

Dopo di ciò, lasciato l'impiego nel 1866, per dedicarsi al giornalismo, egli intraprese la sua grande *Histoire des Rougon-Macquart*, iniziata con *La fortune des Rougon* e, attraverso *La curée*, *Le ventre de Paris*, *La conquête de Plassans*, *La faute de l'abbé Mouret*, *Son excellence Eugène Rougon*, *L'assommoir*, dal quale prese il primo abbrivo la sua rinomanza, *Une page d'amour*, *Nana*, *Pot-bouille*, *Au bonheur des dames*, *La joie de vivre*, *Germinal*, *La terre*, *Le rêve*, *L'oeuvre*, *La bête humaine*, *L'argent*, *La débacle*, chiusa con *Le docteur Pascal*.

Produsse, in seguito, la trilogia *Lourdes*, *Rome*, *Paris* e parte della tetralogia: *Les quatre évangiles*, della quale egli pubblicò le tre prime parti: *Travail*, *Fécondité*, *Verité*, lasciando la quarta, *Justice*, solamente in progetto.

Con assai minore fortuna, egli tentò pure il teatro, dando, nel 1874, al teatro di Cluny, *Les héritiers Rabourdin* e, nel 1878, al Palais Royal, *Bouton de rose*. Miglior successo ebbero, invece, i drammi che William Busnach ed altri trassero dai suoi romanzi, quali *Thérèse Raquin*, *L'Assommoir*, *Nana*, ecc.

Tra le sue opere minori si devono poi noverare: *Mes haines* (1866), *Mon salon* (id.), *Edouard Manet* (1867), *Nouveaux contes à Ninon* (1874), *Les soirées de Médan* (1880), ecc.

Più e più volte, egli si portò candidato all'Accademia, nella piena coscienza di meritare un posto tra i quaranta immortali della Francia, ma le repugnanze destate dalla sua scuola naturalista glie ne chiusero sempre le porte.

Benchè non si fosse mai occupato, in modo diretto e militante, di politica; pure, col suo famoso *J'accuse*, egli concorse possentemente a creare lo stato di cose e di conflitto tra repubblicani e nazionalisti, che perdura tuttora in Francia, erigendosi, primo, a difensore e campione del capitano Alfredo Dreyfus, condannato, sotto accusa di alto tradimento, alla deportazione a Caienna, all'isola del Diavolo.

La morte improvvisa di Emilio Zola ha costernato profondamente i francesi, che perdono in lui una delle più fulgide loro glorie nazionali, ed ha pur destato un'eco dolorosa in questa nostra Italia, ch'egli diede sempre segno di amare e che gli fu patria d'origine.

***

La salma di Emilio Zola, imbalsamata, dopo l'autopsia, resa necessaria per rimuovere ogni dubbio ch'egli fosse morto asfissiato, è rimasta a lungo esposta in una stanza convertita in camera ardente, dove gli amici la vegliavano, per turno. La vedova, alquanto ristabilita e licenziata dalla casa di salute di Neuilly, potè recarvisi ed assistere all'apertura del testamento del marito, del quale s'ignorano tuttora i particolari. Vuolsi ch'egli possedesse una sostanza di circa due milioni, la maggior parte della quale supponesi sia destinata ai suoi due figli naturali Giovanni e Dionigi.

Domenica, 5 corrente, ebbero luogo i funerali civili dell'illustre estinto, che riuscirono solenni e non turbati da alcun grave incidente. Ad assecurarne la tranquillità, si ottenne non vi partecipasse Alfredo Dreyfus e non parlasse il socialista Jaurès.

Il corteo, del quale facevano parte una compagnia di fanteria di linea e lungo seguito di notabilità, si svolse, tra una doppia siepe di popolo, dalla casa d'abitazione di via Bruxelles al cimitero di Montmartre.

Al cimitero parlarono il ministro della pubblica istruzione Chaumiè, Abele Hermant ed Anatole France.

Una sottoscrizione pubblica aperta dalla Società dei diritti dell'uomo, per erigere ad Emilio Zola un monumento, ha già raccolto una cospicua somma, per cui non è a dubitarsi che, tra non molto, la memoria del grande romanziere, già raccomandata all'opera sua, venga tramandata ai posteri da una insigne opera d'arte.

LA SIGNORA ALESSANDRINA ZOLA — DA NEGATIVA INEDITA, GENTILMENTE COMUNICATACI DAL SIG. NAPOLEONE BRIANZI.

LA NUOVA SPEDIZIONE DEL "FRAM" NEI MARI POLARI.

La nave celebrata dal memorando viaggio del Nansen (di cui abbiamo parlato a suo tempo, vedi *Emporium*, Vol. V, pag. 397), venne nuovamente lanciata per altra via verso il polo dal capitano Sverdrup, già luogotenente del Nansen in quella spedizione.

Partito da Cristiania nel giugno del 1898, lo Sverdrup aveva per principale scopo di accertare l'estensione delle coste settentrionali della Groenlandia, di determinare la configurazione di molte isole nelle estreme zone artiche e di compiervi osservazioni scientifiche.

I principali membri della spedizione erano, oltre al capitano Sverdrup, il luogotenente Isachsen, lo zoologo Bay, il botanico Simmens, il geologo Schei, il chirurgo Svendsen.

Il *Fram* raggiunse le coste della Groenlandia alla fine del luglio 1898. Un tentativo per spingere la nave al nord pel canale di Robenson riuscì vano, e pertanto questa fu sorpresa dal ghiaccio al capo Sabine, presso la terra di Ellesmere, all' incirca al 79° grado di latitudine.

Dalle vicissitudini incontrate dalla spedizione, così ha sommariamente riferito il capitano Sverdrup, arrivato di ritorno a Stavangu il 19 settembre, dopo quattro anni di assenza.

« Durante l'invernata 1898-1899 avevo stabilito il mio quartier generale vicino alla Terra di Ellesmere, dove feci in slitta parecchie escursioni a scopo di ricerche scientifiche.

L'estate del 1899 non ci fu punto propizia, per cui il *Fram* dovette svernare nuovamente nel paese di Ellesmere, dove stabilimmo depositi e ci dedicammo nuovamente a spedizioni in slitta e a escursioni di caccia per aumentare le nostre provvigioni dei cani, che s'erano venute esaurendo. Facemmo pei rilievi cartografici delle contrade vicine. La porzione della costa, che noi avevamo seguita, volgeva con grande nostra sorpresa in direzione di occidente, mentre, secondo la mappa Inglefield, avrebbe dovuto curvarsi verso il nord.

Nel maggio del 1900 scoppiò a bordo del *Fram* un grande incendio. Una scintilla uscita dal fornello dove facevasi la cucina mise fuoco ai legnami che trovavansi a poppa e poco mancò che la nave non fosse interamente distrutta dal fuoco. Fortunatamente riuscimmo a spegnerlo, prima che s'appiccasse a un barile contenente 200 litri di spirito.

Nell'agosto (1900) potemmo traversare gli stretti di Jones e di Sardigan e stabilire i nuovi nostri quartieri d'inverno a 76° 48 di latitudine. Uccidemmo parecchi orsi muschiati e facemmo parecchie escursioni sui ghiacci; quella regione è ricca di renne e di lupi polari; due ne portammo con noi ancora vivi.

Ma l'inverno seguente (1900-1901) fu freddissimo e con frequenti uragani. La temperatura media, in primavera, era ancora a 45° sotto zero.

L'8 di aprile (1901) tutti i distaccamenti si posero in viaggio: Isachsen e Hassel verso l'est, Fosheim, Raanäs, Schei ed io verso il nord; Baumann ed Henriksen ci accompagnarono per un breve tratto a nord del deposito. In seguito procedemmo da soli verso il settentrione, sinchè non ci trovammo in fondo di quel sistema di *fjords*.

Quando ci accorgevamo che era impossibile trovare un passaggio per la via di terra, tornavamo indietro ed attraversavamo il *fjord*, immediatamente al nord di questo sistema.

Il 26 aprile ne raggiungemmo l'estremità settentrionale, ma continuammo più in su.

Quando ritornammo al *Fram* era il 18 giugno. Il principio dell'estate non si presentò tanto favorevole. Alla fine d'agosto c'erano ancora tre piedi di ghiaccio intorno al bastimento. Cercammo di aprirci un varco con delle mine, ma inutilmente. Dovemmo aspettare. Finalmente potemmo salpare; ma, fatte appena nove miglia in direzione del sud, fummo costretti ad arrestarci novamente. Non ci restava altro, di fronte a questo ostacolo, che di prepararci ancora ad uno sverno. Il 4 novembre eravamo di nuovo rinchiusi nel *Fram*, ad attendere un nuovo estate. E l'inverno trascorse ancora una volta nei preparativi per la primavera veniente. »

Nell'estate di quest'anno i membri della spedizione si spinsero in barca sino allo stretto di Jones; per un mese si diedero a misurazioni ed esplorazioni scientifiche. Poi un vento freddissimo, che fece congelare l'acqua del canale di Jones, e le provvigioni, che venivano a mancare, li obbligarono a salvarsi dalla prigione di ghiaccio. Il 6 agosto il *Fram* potè liberarsene e il 18 arrivava a Godhaven (Groenlandia) e di qui tornò in Europa.

Il capitano Sverdrup annuncia di non avere trovato Esquimesi nelle regioni visitate; ma trovò abitazioni di genti vissutevi in epoche anteriori.

OFFICINE ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO — STAMPATO CON INCHIOSTRI DELLA CASA MICHAEL HUBER, MILANO.

EMPORIUM

NOVEMBRE 1902

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE, LETTERATURA
SCIENZE E VARIETÀ

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE:
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE * BERGAMO

Per la cura diretta e la ricostituzione del sangue nella
ANEMIA - CLOROSI - NEVROSI
I Medici sono unanimi nel raccomandare la
EMOGLOBINA SOLUBILE
DESANTI & ZULIANI
(Ferro fisiologico ricavato dal sangue di Bue)
Liquida L. 3 - Pillole L. 2,50, Vino Peptoni Carne all' Emogl. L. 4 il flacone
Preparazione esclusiva del Prem. Laboratorio Chimico Farmaceutico
E. COSTA - Via Durini, 11 e 13 - MILANO
TROVASI NELLE PRINCIPALI FARMACIE D'ITALIA E DELL'ESTERO

DIRK BOUTS — L'ULTIMA CENA (CHIESA DI S. PIETRO, LOVANIO).

EMPORIUM

VOL. XVI. NOVEMBRE 1902 N. 95

L'ESPOSIZIONE DEI PRIMITIVI FIAMINGHI A BRUGGIA * (Bruges).

(15 GIUGNO — 5 OTTOBRE 1902).

RUGGIA-la-Morta! Nel vedere riuniti tra le sue mura tanti capolavori della sua scuola antica, la si direbbe, per un momento, resuscitata; si direbbero ritornati que' secoli di potenza e di gloria, nei quali essa dominava l'Occidente col suo commercio e gli splendori dell'arte sua.

Bruggia-la-Morta si è scossa nella tomba, sognando il suo passato prestigio. Ma non sarà stato appunto che un sogno e, dopo aver rivisto un' ultima volta i suoi più cari figliuoli, essa si riaddormirà felice, ancora per ben lunga pezza.

Ma quanto era bella cotesta effimera visione! Quanto era incantevole cotesta evocazione dei tempi che furono, grazie alla evocazione di più di quattrocento opere dell'antica scuola fiaminga!

E', quindi, debito nostro il commemorare, come ce lo consentono le nostre forze, questo avvenimento unico, che rimarrà registrato per sempre negli annali della critica e della popolarizzazione artistica.

* * *

La città di Bruggia offre, di per sè stessa, il più ammirabile contorno a questa notevole esposizione. Nulla si può ideare, che meglio armonizzi col sentimento religioso dei nostri antichi maestri, di quelle piccole vie anguste dalle basse casucce; di quei vecchi comignoli aguzzi rispecchiantisi nelle acque tranquille; di quelle piazze deserte, chiazzate da mazzi di verdura. Quanti poeti non hanno mai cantato quelle chiese, quelle cappelle, quei romitaggi, silenziosi e mistici, nella solitudine della città dormente!

HANS MEMLINC — RITRATTO D'UOMO (R. MUSEO, L'AJA).

E' appunto là, tra que' vetusti edifici, sotto quell'orgoglioso campanile, testimone delle lotte eroiche e delle vittorie dei cittadini fiaminghi, che una esposizione dei Primitivi doveva trovare l'ambiente più adeguato e produrre la più grande impressione.

A cagione di ciò non approdarono i tentativi fatti a Bruxelles per raccogliervi una collezione simile: non è che sullo stesso suolo, ove sbocciarono, che si è giunti a riunire i più bei fiori della nostr'arte nazionale.

Non ci proponiamo d'intraprendere qui la descrizione di tutte le opere esposte, nè di tracciare la biografia dei principali maestri, che vi sono rappresentanti, perchè troppo dovremmo dilungarci: do-

vremo però limitaici a guidare il lettore frammezzo la moltitudine delle opere riunite, arrestandoci soltanto davanti alle più belle e cercando di seguire l'evoluzione dell'arte fiaminga ne' suoi periodi più oscuri.

* * *

La più antica scuola fiaminga, quella che precedette l'arrivo dei Van Eyck a Bruggia, è rappresentata da alcune opere più, certamente, interessanti come documenti storici, che non pel loro valore artistico. Indicheremo nullameno un *trittico quadrilobato* figurante la Santissima Trinità e gli evangelisti, attribuito al maestro ypernese *Melchiorre Broederlam* (seconda parte del sec. XV) e appartenente al sig. E. F. Weber di Amburgo; una *statuetta policromica della Santa Vergine con imposte* della collezione Cardon di Bruxelles; e il *Cristo in croce con Santa Caterina e Santa Barbara* della chiesa del Santo Salvatore di Bruggia. Queste opere, dipinte a tempera, su fondo d'oro impresso, sono di un accentuato carattere arcaico e d'una espressione ingenua. Da simili primi tentativi, si passa, senza transizione, ai fratelli Van Eyck e, con essi, si tocca un culmine, di cui, nei secoli successivi, l'arte fiaminga non ha più superato l'altezza. A *Uberto van Eyck* (circa 1366 o 1370, † 1426), il primogenito dei due fratelli, del quale si conoscono soltanto poche opere, è attribuito un quadro, appartenente a sir Frederick Cook (Richmond), *Le tre Marie al sepolcro*. Il dipinto ci seduce pel suo colorito caldo e fuso e per l'atteggiamento caratteristico dei personaggi: sovratutto, l'angelo, che custodisce la tomba, con la sua ampia veste bianco-crema, è una figura della massima nobiltà e grazia, e, d'altra parte, i soldati addormentati sono tipi di un impressionante realismo. Noi crediamo, per altro, che non convenga accettare l'attribuzione, se non con beneficio d'inventario, mancando tuttora gli argomenti decisivi.

BRUGGIA — LA PIAZZA MAGGIORE.

Palazzo Provinciale ove fu tenuta l'Esposizione. — Il campanile. — Chiesa di Nostra Signora.

Si cammina, invece, sul sodo con l'opera di *Jan*

JAN VAN EYCK — ADAMO.

(R. Museo, Bruxelles).

van Eyck (dopo 1380, † 1440), il grande maestro di tutta la brillante scuola fiaminga, riguardo al quale vi sono bensì tuttavia molte questioni da risolvere, ma di cui, per buona sorte, possediamo gran numero di lavori di indiscutibile autenticità. Fra quelli che figurano all'esposizione, citeremo in prima linea le figure di *Adamo* ed *Eva* del Museo di Bruxelles, già facenti parte delle imposte del grande polittico della chiesa di San Bavone di Gand. Com'è noto, questa chiesa non possiede più attualmente che la parte centrale di quest'opera, considerata, a giusto titolo, come la più grandiosa e splendida dell'arte germanica. Le imposte si trovano al Museo di Berlino, eccetto i due frammenti, di cui abbiamo parlato, appartenenti al Museo di Bruxelles. In essi, noi scorgiamo due studi del nudo, studi realistici nella più vasta accettazione della parola. L'artista ha copiato servilmente la natura tale quale gli si presentava: ha dipinto l'essere umano dei due sessi, in tutta la sua bellezza e la sua bruttezza, con una sincerità ed anche una brutalità, da far stupire anche i più moderni dei nostri realisti. Quest'opera forma caposaldo nella storia della pittura, dappoichè vi scorgiamo le scaturigini del vero Rinascimento, ossia: di quel ritorno alla natura destinato a generare la splendida fioritura dell'arte fiaminga.

Jan van Eyck non rinnegherà più, nelle ulteriori sue opere, i principî rigeneratori proclamati col polittico di Bruggia. Dovunque e in tutto, egli studierà la natura dimostrando tendenze realistiche. Eccolo, infatti, nella *Santa Vergine adorata dal canonico Van de Paele, da San Giorgio e San Donaziano* (Museo di Bruggia), studiarsi di dipingere, non già la Regina dei cieli e il Salvatore del mondo; ma una vera madre terrena, orgogliosa del suo bel bambino: è una donna, quale ogni giorno se ne potrebbe incontrare una simile, e nullameno emana da lei, all'insaputa, direbbesi, dello stesso artista, una ineffabile nobiltà e una maestà divina.

E' facile comprendere come Van Eyck, il realista per eccellenza, dovess'essere il migliore dei ritrattisti: e ne abbiamo una prova nello stesso pannello or ora accennato: il canonico Van de Paele, inginocchiato rispettosamente davanti al trono della Vergine, con in mano il libro delle preghiere, è un capolavoro di vita e di espressione. In quella testa, si riconosce subito l'uomo dedito agli esercizi religiosi, ma non insensibile ai piaceri della tavola;

JAN VAN EYCK — EVA

(R. Museo, Bruxelles)

grassoccio, soddisfatto di sè e pago di farsi ritrattare dal più celebre dei pittori contemporanei. I due santi, l'un de' quali in grande pompa episcopale e l'altro coperto d'una lucida armatura, sono due figure di largo stile, che completano ammirabilmente questa composizione. Un tale pannello è il più grande che il maestro abbia mai dipinto (1.22 × 1.57) ed è uno dei gioielli dell'esposizione.

Le doti eminenti di Van Eyck quale ritrattista si riscontrano al loro apogeo nel *Ritratto di sua moglie,* che appartiene al Museo di Bruggia. Questo piccolo quadro, misurante appena alcuni palmi, è d'un verismo e d'una espressione, che colpiscono. Tutta l'anima di quella donna, semplice ed austera, ma, nullameno, di carattere fortemente temprato, traspare dalla sobrietà di quei tratti. Oh, certo, il maestro deve aver molto studiato ed amato quelle sembianze, s'è riuscito in modo sì evidente a sintetizzare, in esse, l'anima ascosa. I toni caldi, fusi, vigorosi e nondimeno miti dei colori aggiungono maggiore incanto a questo piccolo capolavoro.

Un altro ritratto, di dimensioni ancora più piccole, appartiene al Ginnasio evangelico di Herrmannstadt. Esso ci presenta un uomo imberbe, dallo sguardo pensoso e malinconico, avente in testa uno strano capperuccio di stoffa azzurra.

E' da notarsi, finalmente, una deliziosa *Vergine alla fontana* del Museo d'Anversa, pregevole sovratutto pel fresco e vigoroso colorito.

Fra gli altri quadri iscritti nel catalogo sotto il nome di Jan van Eyck non ve n'è che uno di merito superiore: il *Ritratto d'uomo* della collezione Oppenheim. Questo pannello appartiene evidentemente ad un'epoca ulteriore, ma non è però meno da considerarsi come un capolavoro di vita e di espressione.

Quanto alla *Consacrazione di San Tommaso di Cantorbery* (Duca di Devonshire, Chatsworth), checchè ne dicano i documenti, noi non possiamo ammettere che Van Eyck abbia posto la mano a tale pannello, neppure supponendo che sia poi stato guasto dai più brutali ritocchi.

Anche un grande trittico, appartenente ad H. Helleputte, di Lovanio, non offre che una vaga somiglianza, in alcuni accessori, con lo stile di Van Eyck: tutto il resto non è che imbrattatura d'epoche ulteriori.

*
* *

Tra i più degni proseccutori di Van Eyck, va posto, innanzi tutto, *Petrus Cristus,* maestro ancora affatto sconosciuto, ma ben meritevole d'essere meglio apprezzato.

A Colonia, il barone Oppenheim possiede una ragguardevole sua opera, ch'egli s'è compiaciuto d'inviare alla esposizione. Vi si potrebbe scorgere semplicemente una di quelle scene di genere, che poi i Quintino Massijs e i Van Roimerswael dipinsero in tanta copia; ma, invece, l'artista ebbe l'intendimento di rappresentare Sant'Eloi, almeno se debbasi giudicarne dall'aureola che cinge il capo del personaggio principale e considerando che il quadro proviene dalla corporazione degli Orafi di Anversa. Nelle due figure in piedi si è creduto di riconoscere Santa Godeberta e il suo fidanzato. Checchè ne sia, il quadro è della più grande bellezza; il colorito fresco e vigoroso; i numerosi accessori trattati con ammirabile accuratezza: non vi sono che le sembianze e le mani, che mancano di animazione e rivelano il lato debole dell'artista.

Il nome di Petrus Cristus figura su di un *Ritratto* degno de' più grandi maestri (Collezione G. Salting, Londra). Pure in questo, si nota una estrema minuzia nella pittura dei particolari: un piccolo leone di bronzo, una borsa, una immagine appesa alla parete, ecc. La faccia, per contro, è trattata un po' sommariamente ed è d'una espressione alquanto fredda.

Generalmente si considera come il capolavoro di Petrus Cristus la *Deposizione di Cristo.* E' lavoro di fare largo, ma nel quale però i difetti del maestro appaiono più evidenti che ne' suoi quadri di minor rilievo.

Convien notare altresì del medesimo autore un *Calvario* (Duca d'Anhalt), piccolo pannello di una grande finezza di tocco, ma privo d'ogni sincerità di sentimento, ed un altro quadro, rappresentante il medesimo soggetto (signor Schloss, Parigi), di fattura più ampia, ma senza alcuna espressione.

*
* *

Lo schietto sentimento, inutilmente ricercato in Petrus Cristus, si riscontra, invece, in uno dei più ammirabili maestri della scuola fiaminga: *Roger van der Weyden* (1399 o 1400, † 1464), detto *de la Pasture.*

Mentre i Van Eyck sono i pittori epici della maestà divina e della dignità umana e Memlinc è il dolce sognatore lirico; Van der Weyden, dato tutto alla passione impetuosa, ai violenti trasporti del cuore, è il pittore drammatico per eccellenza. Egli vivamente impressiona col suo *Cristo pianto dalla Madre, San Giovanni e Santa Maria Maddalena* (Museo di Bruxelles). In esso, egli ha toccato la nota schiettamente tragica; le figure sono di una commovente espressione e d'una anatomia studiatissima. Con grande ardimento, l'artista ha illuminato il cielo d'una luce giallastra a lembi rossoarancio, evanescente nel pallido azzurro Il colorito smagliante, ma nondimeno armonioso, mantiene un tale fondo perfettamente intonato. Si ammira in special modo la forte tonalità del rosso della veste portata da San Giovanni e gli azzurri e verdi cupi delle vesti femminili. Come ce lo insegna il signor A. J. Wauters, quest'opera magistrale non venne ridonata al suo autore se non da tre anni a questa parte, dopo, cioè, che il Museo di Bruxelles l'ebbe acquistata: prima, essa giaceva ignorata sotto il nome di Mabuse, in una delle ville della famiglia Pallavicini-Grimaldi, presso Genova.

La stessa nota drammatica si riscontra in una *Mater dolorosa* (busto) appartenente al signor Van

Speybrouck di Bruxelles. Ciò che colpisce in quest'opera è il suo carattere arcaico. Eseguita su fondo dorato, la pittura manca di morbidezza e di fusione e fa ricordare certi affreschi della primitiva scuola italiana. Nullameno, una espressione dolorosissima emerge da quella nobile e pallida testa, dagli occhi lacrimosi, ed anche da quelle mani ascetiche, affilate e rese in tutti i loro più minuti particolari.

Van der Weyden s'è dedicato in particolar modo a dipingere la Vergine e il Bambino, così in busto, come su piccoli pannelli; spesso ha variato il suo tema, ma ripetendo sempre i medesimi tipi più o meno variati. Disgraziatamente, è talvolta difficile il distinguere le opere autentiche del maestro, l'identità delle quali non è ancora stabilita, dalle molte copie, o dai doppioni eseguiti soventi con la collaborazione d'allievi.

Tra le varianti più tipiche di un tale soggetto, è d'uopo indubbiamente citare il quadro appartenente al signor Matthys di Bruxelles. La composizione spicca su fondo cremisi, d'un tono vigoroso e caldo, in perfetta armonia col manto verde-azzurro cupo della Vergine. La posa e l'espressione delle figure ci sembrano alquanto manierate: la Madonna ha la bocca ad accento circonflesso; il piccolo Infante fa una smorfia: tuttavia l'assieme ci seduce per la sua esecuzione estremamente accurata e un suggello affatto personale.

E' attribuito a Van der Weyden un quadrettino misurante appena 0.14 × 0.105 (Conte di Northbrook, Londra), nel quale si vede la Santa Vergine col Bambino seduta sotto un portico ogivale di pietra grigia, adorno d'innumerevoli figurine rappresentanti i profeti e le sette gioie della B. V. E' un vero lavoro di miniaturista di squisita finezza. Sul fondo architettonico, trattato a chiaroscuro, spiccano ammirabilmente le figure col loro brillante colorito. La corona d'oro della Vergine, adorna di perle e di pietre azzurre e rosse, è semplicemente una piccola meraviglia.

Van der Weyden era altrettanto valente nei ritratti quanto nelle sue scene religiose. In quelli, si rivela attento osservatore e profondo psicologo. Ecco, per esempio, la testa di *Pietro Bladelin* (Collezione Von Kaufmann di Berlino) presentata con la più grande semplicità: fondo cupo, verdastro; veste nera e la sola faccia che si stacca in piena luce. Ma come ha saputo renderla viva quella testa pensosa; come ha saputo dare una espressione a quegli occhi sognanti, a quella bocca chiusa; come ha ben studiato la struttura della testa e il contrasto di luce e d'ombra sulle carni trasparenti!

Per ultimo, tra le tante opere interessanti attribuite al maestro e che siamo costretti a passare sotto silenzio, menzioneremo il ritratto in busto del canonico *Gerolamo de Busleyden* (?) *protetto da San Gerolamo* (Collezione F. P. Morell, di Londra). In esso, il colorito è d'una straordinaria vigoria: il canonico porta una veste d'uno stupendo rosso-violaceo, ricoperta di un camice trasparente, di battista leggerissima. Il santo, che sta in piedi, dietro di lui, porta il costume cardinalizio scarlatto foderato di bianca pelliccia. A destra, il fondo si apre su un paesaggio verde-pallido, sul quale sorgono alcuni edifici. Anche qui le teste sono studiatissime e della più viva espressione, quantunque la loro tinta brunazza non sia molto naturale.

* * *

Accanto a Van der Weyden, occorre mettere un artista, la cui vita è ancora tutta avvolta nel mistero: *Ugo van der Goes* (....?-1505). La sola sua opera d'indiscutibile autenticità è il grande trittico dell'*Adorazione dei pastori*, dipinto per Tomaso Portinari, recentemente collocato nella Galleria degli Uffizi di Firenze. In quanto agli altri suoi lavori, ci si smarrisce in congetture e non è che sotto riserva che si possono accettare i quadri esposti a lui attribuiti.

Fra questi, si nota un piccolo trittico appartenente al principe di Liechtenstein, a Vienna, trittico di una deliziosa freschezza e d'una finezza di esecuzione degna dei più grandi maestri.

Altro quadro, meno seducente di primo acchito, ma del quale conviene riconoscere tuttavia l'alto valore e che appartiene al Museo di Bruggia, è *La morte di Maria*. Condotto a tempera, i colori ne sono un po' smorti, ma le teste e le mani sono quanto mai può dirsi caratteristiche e rispondono perfettamente ai tipi del trittico di Firenze.

Qui è doveroso far menzione d'un quadro ammirabile, capolavoro perfetto, appartenente al Museo di Glasgow, ma d'una autenticità molto discussa: un *Canonico protetto da un Santo guerriero*. Lo averlo primamente attribuito a Jan Gossaert fu, innanzi tutto, combattuto da Walter Armstrong, che ne restituì la paternità a Van der Goes. Claudio Philipps, ch'era già del medesimo avviso, lo mutò più tardi. Guglielmo Bode propose il nome di Van Eyck, e veramente l'opera non sarebbe indegna di un tanto maestro, benchè, a parer nostro, essa appartenga ad epoca più recente. W. von Seidlitz credette scorgervi una maggiore analogia con Memlinc, che noi, di certo, non sappiamo scoprirvi. Le ultime opinioni emesse dal signor Friedländer, da Fairfax Murray, Roggero Fry, Camillo Benoît e altri, tendono ad assegnare il dipinto alla scuola francese. Il signor G. Hulin afferma, anzi, addirittura che esso fu dipinto da Jehan Perréal, detto Jehan de Paris, ch'egli identifica col maestro chiamato *de Moulins*. Ma tutti gli argomenti addotti in favore della scuola francese non hanno ancora potuto convincerci. Nell'attesa di prove più conclusive, l'assegnamento a Van der Goes ci sembra tuttora il più accettabile. V'è troppa colleganza in quest'opera col più bel periodo della scuola fiaminga, perchè la si possa cedere ad un'arte straniera, la quale, con la sola sua conquista, s'inalzerebbe ad un livello sinora ignorato.

Comunque sia, noi ci troviamo di fronte a un gioiello della pittura. Il suo colorito è d'un vigore e di uno sfarzo straordinari, ben diversi dai colori

JAN VAN EYCK — RITRATTO DI SUA MOGLIE (MUSEO COMUNALE, BRUGGIA).

freddi e stridenti del *Ritratto di donna con Sante*, di scuola francese, al quale è stato collocato vicino (Collezione di Somzée): i contrasti delle tinte più ardite vi si spiegano ed uniscono in bellissima armonia. Il movimento dei personaggi è quanto mai può dirsi nobile e dignitoso; il santo guerriero, improntato di maestà celeste, ha veramente l'aspetto di un inviato di Dio; il canonico, la testa e le mani del quale sono studiate scrupolosamente, può essere considerato come un vero capolavoro di ritratto, in contrapposizione con le figure ammanierate ed inespressive del quadro francese, di cui abbiamo già parlato. L'esecuzione, nel suo assieme, è d'una delicatezza, d'una finitezza, d'una sicurezza di tocco rare volte superate anche dai più gloriosi maestri della scuola fiaminga.

Questo pannello sembra aver fatto parte di un dittico. Ma l'altro dov'è andato a finire? Si ignora.

Forse, un giorno lo si scuoprirà in qualche canto obliato e potrà concorrere a identificare il suo vero autore. Aggiungiamo che il dipinto proviene dalla collezione di Arcibaldo Mac Lellan, la quale, nel 1854, costitui il nòcciolo dell'attuale Museo di Glasgow. Il pannello è in legno di quercia e misura 0.625 × 0.465.

ROGER VAN DER WEYDEN — CRISTO DEPOSTO DALLA CROCE.

(R. MUSEO, BRUXELLES).

* * *

V'hanno artisti (e il caso s'è specialmente avverato nell'antica scuola fiaminga) la cui rinomanza ebbe molto a soffrire a cagione di quella dei loro più fortunati colleghi. Sino a cinquant'anni fa, e anche meno, non si conoscevano altri nomi all'infuori di quelli di Van Eyck, Memlinc, Van der Weyden, ai quali era costume di riannodare, con maggiore o minore discernimento, tutte le opere della scuola primitiva. Non è se non dopo lunghe ricerche che la luce ha cominciato a manifestarsi poco a poco, eppure tanto rimane ancora da fare e da studiare.

Tra i pittori più a lungo e più ingiustamente ignorati dobbiam citare *Dirk Bouts*, del quale l'esposizione ha riunito una collezione d'opere rimarchevoli. Come si sa, Bouts visse principalmente a Lovanio e la chiesa di San Pietro di questa città possiede due delle sue opere più tipiche e d'una indiscutibile autenticità. Disgraziatamente, esse si trovano in assai cattivo stato, sicchè una ripulitura è urgente, come sarebbe non meno desiderabile si trasportassero definitivamente in qualche grande Museo, dove sarebbero meglio al coperto dalla umidità e dalla polvere. Il primo quadro di grandi dimensioni rappresenta il *Santo Cenacolo* ed è forse l'opera meglio pensata dal Bouts. Essa riassume, infatti, tanto i pregi quanto le pecche del maestro. Il colorito è ricco e brillante, le stoffe, i metalli, i gioielli sono resi con stupefacente valentìa; le fisonomie sono studiatissime e rappresentano tipi ben determinati; ma la composizione è alquanto vuota; i personaggi sembrano troppo allungati e mancano di movimento e di vita. Le stesse osservazioni si applicano al secondo quadro, un trittico: il *Martirio di Sant'Erasmo*, con, sui due lati, *San Gero-*

lamo e *San Bernardo*. Il martire, di cui si dipanano gli intestini su di un verricello, sta perfettamente immobile e non sembra disturbato affatto da quella

IGNOTO — UN CANONICO PROTETTO DA UN SANTO GUERRIERO (MUSEO COMUNALE, GLASGOW).

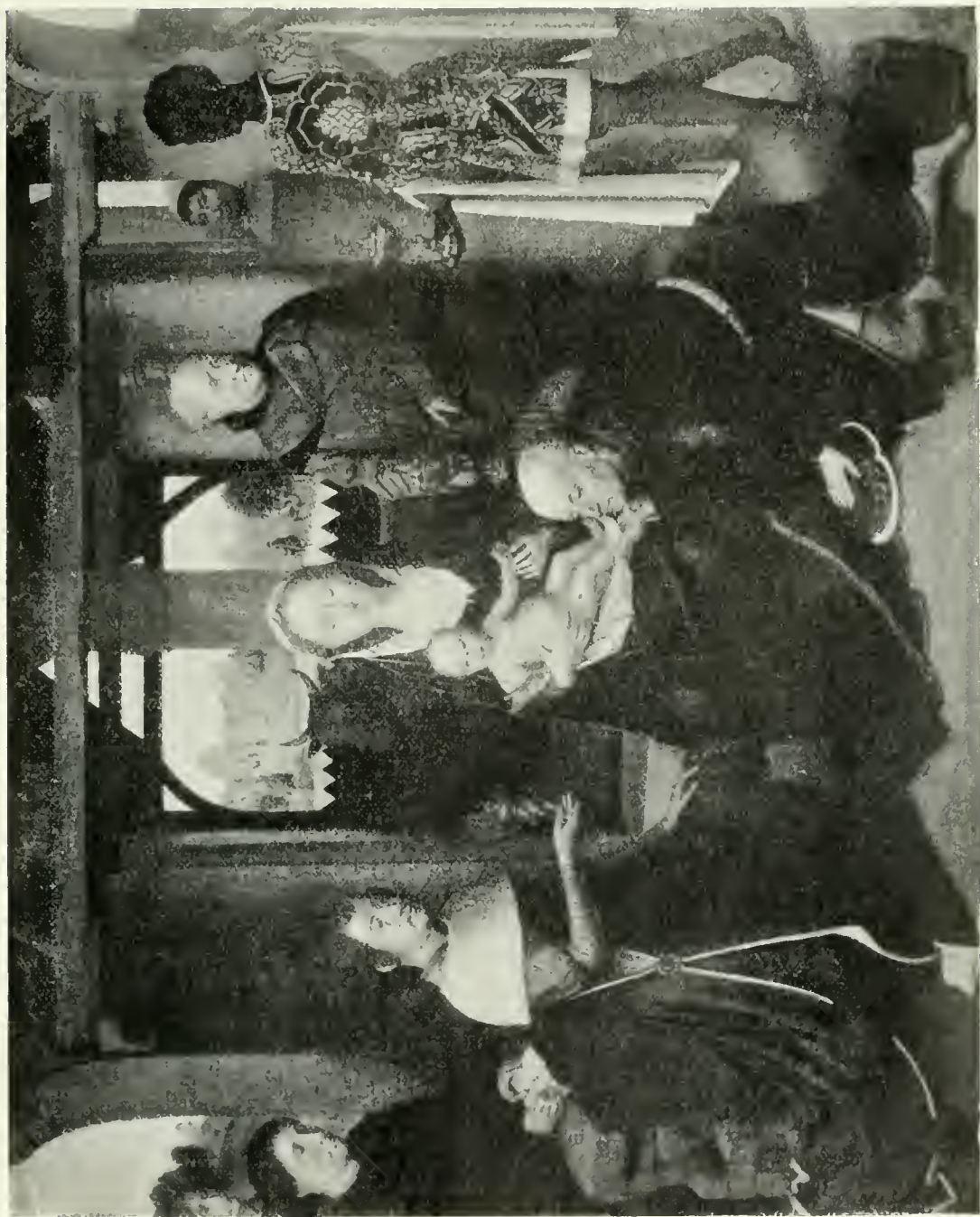
penosa operazione; i carnefici fanno delle smorfie e gli altri personaggi, che assistono al supplizio, se ne mostrano ben poco impressionati. Nondimeno questo quadro c'incatena con la sua ammirabile fattura, i suoi colori freschi e vivaci e il suo suggello tutto personale.

Un trittico del medesimo genere appartiene alla chiesa di San Salvatore di Bruggia, dove si trova in uno stato non meno deplorevole dei quadri di Lovanio. Vi si vede *Sant'Ippolito* squartato da quattro cavalli. Il santo, nudo, è disteso per terra, mentre i carnefici aizzano i cavalli attaccati alle sue membra.

Un quadro anonimo, ma che merita d'essere assegnato a Bouts, rappresenta *San Luca che fa il ritratto alla Madonna*. Il santo, secondo un uso

HANS MEMLINC — LA VERGINE COL BAMBINO, S. CATERINA, S. BARBARA, S. GIOVANNI BATTISTA E S. GIOVANNI EVANGELISTA.

PANNELLO SINISTRO: LA VISIONE APOCALITTICA DI S. GIOVANNI EVANGELISTA.

PANNELLO DESTRO: LA DECOLLAZIONE DI S. GIOVANNI BATTISTA.

HANS MEMLINC — L'ADORAZIONE DEI MAGI, COL DONATORE JAN FLOREINS — PARTE CENTRALE DI UN TRITTICO (OSPITALE DI S. GIOVANNI, BRUGGIA)

molto frequente a quei tempi, offre i lineamenti dello stesso pittore. Il quadro si raccomanda per un colorito chiaro, vivo ed anche un po' crudo e per un'accurata esecuzione.

A fianco di parecchi altri dipinti del Bouts, interessanti senza dubbio, ma non notevoli tanto da meritare una speciale menzione, abbiamo molto ammirato un piccolo pannello di modeste dimensioni, ma di un valore eccezionale. Esso appartiene al signor Adolfo Thiem, di San Remo, e rappresenta *Cristo presso Simone*.

Nel mezzo della stanza, sorge la tavola coperta da una tovaglia bianca, sulla quale campeggia il vasellame stesso che si nota nel *Cenacolo* di Lovanio. Il Cristo, Simone, San Pietro e San Giovanni seggono a mensa nelle loro vesti sfarzose, mentre, a sinistra, la Maddalena sta curva sui piedi del Signore e, a destra, è inginocchiato un monaco vestito di bianco. L'artista vi ha spiegato i colori più ricchi e più vari ed ha consacrato ai dettagli le cure più minuziose. Non ci si stanca mai di ammirarne l'estrema delicatezza di tocco, la ricchezza e la vigorìa dei toni, la freschezza e la preziosità dello assieme.

L'ottima impressione, che produce questo piccolo lavoro, viene favorevolmente completata dallo stupendo *Ritratto* (busto) della collezione Oppenheim, di Colonia. In esso, ammiriamo l'artista in un altro genere, nel quale non dimostra minore valentìa: costretto ad attenersi più strettamente alla natura, in luogo de' tipi più o meno convenzionali, che gli piace ripetere nelle sue composizioni di fantasia, ci offre delle fisonomie vive ed espressive. Questo piccolo pannello si trova racchiuso nella stessa cornice, nella quale figurano un ritratto di Memlinc ed un altro attribuito a Van Eyck; nè sfigura punto in confronto di tali due temibili competitori, massimo elogio che possa farsi ad un artista fiamingo.

* * *

Hans Memlinc (circa 1430 o 1435, † 1494), il più conosciuto ed apprezzato dei primitivi fiaminghi, è anche il più completamente rappresentato in questa esposizione. Vi si contano una quarantina d'opere recanti il suo nome, tanto in semplici pannelli che in quadri a varie parti. Un contingente importantissimo, non solo pel numero, ma anche e sovratutto pel suo alto valore, viene fornito dalla stessa città di Bruggia. Chi non conosce, in fatti, il celeberrimo capolavoro dell'Ospedale di San Giovanni? A tale primo nucleo, sono venute ad aggiungersi le opere dei Musei di Bruggia, d'Anversa, di Bruxelles, dell'Aja e di diverse collezioni private. L'assieme n'è così ragguardevole che, a giusto titolo, meriterebbe uno studio speciale, il quale assai cose potrebbe apprenderci su questo simpatico artista.

Memlinc è certamente il mistico sognatore, intorno al quale si sono accreditate leggende, molto seducenti, sì, ma ben poco rispondenti alla realtà. Le sue madonne e le sue sante spirano tale tenerezza e serenità, che mal si può credere siano state create da un ricco cittadino di Bruggia, quale fu il nostro artista, e volentieri si cerca circonfonderle di mistero e di romanticismo.

Se Memlinc è veramente d'origine tedesca, come tutto sembra affermarlo, egli s'è però naturalizzato di cuore e d'anima sul nostro suolo fiamingo; è nel paese dei Van Eyck e dei Van der Weyden che il suo talento s'è consolidato e sono gli stessi succhi di questa terra che hanno nutrito le sue opere più belle. Per certi tratti, egli s'avvicina talmente a Van der Weyden, che torna oltremodo arduo il distinguerlo.

Nello studiare questo maestro, è prudente l'attenersi sovratutto alle sue opere di indiscutibile autenticità e diffidare delle supposte assegnazioni, che si presentano talvolta sotto apparenze molto attraenti, ma senza alcuna base sicura a sostegno.

La più antica di tali opere è la grande ancona figurante *la Santa Vergine, Santa Caterina che riceve l'anello, Santa Barbara e i due San Giovanni*, su le cui imposte, si vedono la decollazione di San Giovanni Battista e la visione apocalittica di San Giovanni Evangelista. Il pannello centrale misura m. 1.72 d'altezza e di larghezza: è però una delle più grandi composizioni del maestro. In esso scorgiamo già quei tipi invariabili che Memlinc andò poi sempre ripetendo in pose poco diverse su gran numero delle sue composizioni: la Santa Vergine dal viso affilato, la fronte larga, gli occhi pensosi e semichiusi e un soave sorriso sulle piccole labbra; l'Infante Gesù un po' sdolcinato e goffetto nella sua nudità bambinesca; le sante di tipo analogo a quello della Vergine e coperte di vesti che si notano esattamente uguali su altri dipinti; i San Giovanni, due tipi mistici, ripetuti specialmente sulle imposte d'un gran numero d'altri quadri; e, finalmente, gli angeli, che Memlinc amò di rappresentare come musicisti, sonanti l'organo, l'arpa, la viola o il liuto, oppure nell'atto di offrire un frutto al Signore.

Le imposte sono concepite più scioltamente e manco soggette alle tradizioni immutevoli, che l'artista ha sempre voluto rispettare. Il carnefice con, nella mano stesa, la testa recisa del Battista, si erge sul davanti del pannello di sinistra e la depone su di un piatto che gli protende Salomé. Sull'imposta di destra, si vede l'altro San Giovanni nell'isola di Patmo, il quale contempla le figure dell'Apocalisse, che Memlinc non s'è peritato di tradurre fedelmente secondo gl'ingenui suoi concetti. Sarebbe curioso, quando non futile, l'avvicinare questa illustrazione primitiva affatto dell'Apocalisse con la serie formidabile d'incisioni in legno, che Alberto Durero dedicò, non più di venti anni dopo, al medesimo soggetto e nelle quali si rivela tutto lo spirito dei tempi nuovi.

Ciò che, d'altronde, ci attira maggiormente in quest'opera è la fattura accurata e il possente incanto del colorito. I colori sono rimasti di una vivacità e d'una freschezza che agguagliano la loro ricchezza e la loro varietà.

HANS MEMLINC — LA DEPOSIZIONE — PANNELLO CENTRALE DI UN TRITTICO (OSPITALE DI S. GIOVANNI, BRUGGIA).

Tali eminenti requisiti si riscontrano pure in un trittico di piccole dimensioni, vero gioiello: l'*Adorazione dei Magi,* col ritratto del donatore Jan Floreins. Sulle imposte, la *Natività* e la *Presentazione al tempio.* La composizione nel suo assieme e somento: difetto questo che si rileva molto soventi in Memlinc. Quando egli si sforza di dipingere scene tragiche, non approda che a riprodurre la mimica del dolore, senza giungere a trasfondere in noi una commozione sincera.

HANS MEMLINC — PARTE SINISTRA DEL DITTICO « LA VERGINE COL BAMBINO E MARTINO VAN NIEUWENHOVE » (OSPITALE DI S. GIOVANNI, BRUGGIA).

vratutto i tipi dei Re e di San Giuseppe ricordano davvicino il grande quadro di Van der Weyden, che trovasi nella Pinacoteca di Monaco. Tale somiglianza ha messo a rumore certi critici, che, da ciò, si sono argomentati di poter togliere a Van der Weyden la più importante delle sue creazioni.

L'Ospedale di San Giovanni possiede altresì una *Deposizione del Cristo,* ammirabile come fattura, ma alquanto manchevole dal lato del vero senti-

Per contro, nelle sue semplici immagini della Madonna, egli rimane sempre maestro impareggiabile. Uno de' più attraenti campioni del genere ce l'offre il dittico di Martino van Nieuwenhove. Sovra una delle imposte, la Santa Vergine sta dinanzi a una tavola con in braccio il Bambino Gesù, dentro una piccola stanzuccia le cui finestre parzialmente munite di vetri s'aprono su di un paesaggio soleggiato. Sull'altra imposta, il signor Van Nieu-

wenhove è rappresentato con le mani giunte in atto di preghiera. Cosa si può immaginare di più deliziosamente intimo di questo piccolo insieme d'una calma tanto perfetta? Noi vi rinveniamo il prototipo di quelle Vergini celebri, dallo sguardo divino

HANS MEMLINC — PARTE DESTRA DEL DITTICO « LA VERGINE COL BAMBINO E MARTINO VAN NIEUWENHOVE ».
(OSPITALE DI S. GIOVANNI, BRUGGIA).

e il sorriso ineffabile, esprimente la felicità mista a un lieve senso di malinconia. Il ritratto, d'altra parte, è un capolavoro del suo genere e l'insieme ci si offre con tutte le attrattive di uno smagliante colorito e d'una fattura accurata ne' suoi più minimi particolari.

Ed eccoci giunti all'opera che, più di tutte, forse, concorse alla universale rinomanza del maestro: *L'Arca di Sant'Orsola.* E' un reliquiario rettangolare, dalla forma di una edicola gotica, e dal tetto a punta, riccamente ornamentato di sculture in legno dorato. Nelle sue pareti si trovano incassati gli otto piccoli quadri di Memlinc, mentre la copertura contiene sei medaglioni ancora più piccoli. Sui fianchi laterali si svolge la leggenda di Sant'Orsola: il suo arrivo a Colonia, in compagnia delle undici mila vergini; il suo arrivo a Basilea; il ricevimento a Roma da parte di San Pietro; il suo ritorno verso la patria, ripassando per Basilea; il martirio delle undici mila vergini a Colonia e, finalmente, la morte della stessa Sant'Orsola. Sui fianchi anteriori e posteriori, si veggono rispettivamente la santa che cuopre del proprio mantello le

sue compagne e la Madonna col Bambino, accompagnata da due monache. Riconosciamo, senz'altro, la nostra impotenza nel tradurre il meraviglioso effetto che produce il complesso di una composizione tanto equilibrata e di una sì perfetta fattura. I più ricchi metalli, le pietre preziose più scintillanti lavorate dal più valente degli orafi non potrebbero superare in sfarzo e bellezza questo cofano di quercia, che la mano vivificante dell'artefice ha reso più prezioso d'ogni tesoro della terra.

La quinta opera, che si conserva al Museo dell'Accademia di Bruggia, è un grande trittico, il quale reca, sulle imposte, *la Famiglia Moreel* e, nel mezzo, i *Santi Benedetto, Cristoforo ed Egidio* (?). Quantunque di colorito un po' cupo, ma fuso, l'insieme non manca di produrre un effetto imponente ed austero, e ciò in opposizione al consueto carattere di Memlinc tutto grazia e dolcezza.

Tra le opere provenute da altre parti, dobbiamo anzitutto citare l'ammirabile trittico appartenente al duca di Devonshire, di Chatsworth. Questo quadro, la data del quale è ben stabilita, è uno dei più antichi ed è, in pari tempo, uno dei più puri capolavori usciti dal pennello di Memlinc. Benchè sia un po' più debole della maggior parte degli altri suoi quadri, l'armonia e la ricchezza dei toni ne è ammirabile. I tipi della Madonna, dei Santi e degli angeli, tanto soventi ripetuti altrove sotto aspetti più manierati, sembrano qui più naturali e d'una più spontanea evocazione. Il dipinto, benchè molto particolareggiato, è più accurato che mai, senza mancare di una certa larghezza di tocco, che dà allo insieme un suggello di nobile grandiosità, a malgrado delle piccole dimensioni del pannello. Com'è noto, è probabile che un personaggio seminascosto dietro una colonna in fondo all'imposta, rappresenti il ritratto dell'autore. E tale particolarità è, certo, di natura da aumentare il valore del trittico, che è uno dei gioielli dell'esposizione.

Altra opera capitale è il grande trittico: *Il Cristo con gli angeli musicisti,* procedente dalla chiesa di Santa Maria la Reale, di Nagera, nella Castiglia, ed acquistato nel 1895 dal Museo d'Anversa per 240.000 lire. E' questo il più grande quadro di Memlinc, e, se n'eccettuiamo l'*Agnello mistico* dei Van Eyck, è anche il più grande di tutta la scuola primitiva: la sua altezza è di m. 1.70 e la sua larghezza totale di quasi 7 metri.

Si può facilmente criticare quest'opera, sotto diversi punti di vista; si può anche discuterne l'assegnazione; ma non bisogna perdere di vista che ci troviamo in presenza d'un dipinto piuttosto decorativo, destinato ad ornare la parte superiore di un organo e le cui grandi dimensioni richiedevano un fare più largo degli altri quadri del maestro. Dobbiamo, quindi, ammirare sinceramente codesto assieme armonioso, codesta visione veramente celeste, quale il solo Memlinc poteva concepirla e tradurla in atto.

Tra le composizioni a varie figure, indicheremo ancora una *Deposizione del Cristo,* appartenente al signor Von Kaufmann, la quale si distingue per la vigoria del colorito, che è anche un po' duro; lo stupendo *San Sebastiano* del Museo di Bruxelles; una *Annunciazione* (Principe A. Radziwill), nobile ed eletta quanto mai; e un bel *San Gerolamo nel deserto* della collezione Schubart, di Monaco.

Nondimeno Memlinc non riuscì mai così bene come nei deliziosi suoi pannelli, nei quali rappresentava la Santa Vergine col Bambino: quanto può esservi di goffo o di affettato in talune delle sue grandi composizioni, di rado si riscontra nei suoi piccoli quadri più modesti, nei quali ci si rivela tutta la sua anima di mistico sognatore. Tra gli esemplari meglio riusciti si possono citare i due pannelli della collezione Liechtenstein, uno de' quali, in specie, è un vero capolavoro; un altro appartenente al signor A. Thiem di San Remo; quindi le varianti del duca di Anhalt, che ricordano molto i doppioni del Museo imperiale di Vienna e quelli degli Uffizi di Firenze; una mirabile Madonna di tonalità un po' cupa, ma ricca, appartenente alla signora Stephenson Clarke, ecc.

Si comprende ora come una analisi particolareggiata di tutte queste opere sorpasserebbe di troppo i limiti che ci siamo prefissi.

Non possiamo, per altro, abbandonare il nostro artista, senza aver prima fatto menzione de' suoi ritratti, dei quali l'esposizione ci offre una grande varietà. Ne troviamo degli interessanti saggi non soltanto nella maggior parte delle ancone già menzionate, sulle quali i donatori amavano tramandare il loro ricordo; ma anche su pannelli separati, condotti esclusivamente come ritratti.

Notevoli sono anzitutto l'effigie di *Nicola di Forzore Spinelli,* già attribuita ad Antonello da Messina (Museo d'Anversa); due ritratti d'uomo, l'uno dei quali appartiene al Museo dell'Aja e l'altro al barone Oppenheim, di Colonia. Tutti questi ritratti, di posa quasi analoga e che non mostrano se non la testa e picciol parte del busto e dell'estremità delle dita, sono animati da vita intensa ed eseguiti stupendamente. Nè manco notevoli sono i ritratti di *Guglielmo Moreel* e di *Sua moglie* (Museo di Bruxelles); di *Tommaso Portinari,* il negoziante fiorentino, e *Sua moglie* (Leopoldo Goldsmith, Parigi); un *Donatore,* una *Donatrice* e il *Loro figlio* (Ginnasio di Hermannstadt); il ritratto di una donna, detta *Sibilla Sambetha* (Ospedale di S. Giovanni, Bruggia) ed altri ancora che ci è forza passare sotto silenzio.

Da questi ritratti si rileva come Memlinc, a malgrado del suo carattere mistico e sognante, seppe, a tempo e luogo, essere realista e studiare la natura con cura scrupolosa, degna pure di Van Eyck, il suo glorioso predecessore.

* * *

Memlinc fu uno degli ultimi artisti che conservarono intatte le antiche tradizioni della pittura fiaminga, la quale nutrivasi, per così dire, esclusivamente de' succhi uscenti dal suolo della patria na-

HANS MEMLINC — S. ORSOLA RICEVUTA DAL PAPA DETTAGLIO DELL'ARCA DI S. ORSOLA.

(OSPITALE DI S. GIOVANNI, BRUGGIA).

tiva, o adottiva. Dopo di lui, l'influenza del Rinascimento italiano si fa sempre più sentire e non esitiamo ad aggiungere ch'essa non manca di corrompere e snaturare poco a poco il carattere della nostr'arte nazionale.

Nondimeno, uno de' suoi successori, *Gerardo David* (circa 1450, † 1523), comunque già appartenente a una nuova generazione, ha serbato una grande affinità col carattere e lo spirito di Memlinc. Conviene pur ricordare che fu James Weale, il quale trasse dall'oblìo questo eminente artista, di cui l'esposizione raccoglie una ventina di opere.

HANS MEMLINC — CRISTO IN GLORIA — PARTE CENTRALE DEL TRITTICO.

(MUSEO REALE, ANVERSA).

Le più belle appartengono, senza contrasto, al Museo di Bruggia. V'è, innanzi tutto, il grande trittico, rappresentante il *Battesimo di Gesù Cristo*, coi donatori sulle imposte. E' un pezzo di pittura di espressione nobilissima, di colorito soave e gustoso, eseguito con tutta la sapienza e la delicatezza, onde lo stesso Memlinc sarebbe stato capace.

I due riscontri, ossia: *Il giudizio di Cambise* e *Lo scuoiamento del giudice ingiusto*, dello stesso Museo, sono i quadri più antichi, che si conoscano, del maestro, ed è notevole come nelle ulteriori sue opere egli abbia abbandonato le sue tendenze italianizzanti, che appaiono evidenti nei due pannelli in parola.

Uno de' suoi più bei quadri è la *Santa Vergine col Bambino, circondata da angeli e da sante* (Museo di Rouan). In esso troviamo la più grande somiglianza col genio di Memlinc, al quale il David s'è certamente ispirato; ma l'opera, ad onta di ciò, ha un carattere suo proprio ben determinato, che esclude ogni confusione.

V'è altresì da notare un trittico, grandioso, ma freddo, della collezione Somzée, di Bruxelles; la *Santa Vergine col Bambino, accompagnata da sante* e un'*Annunciazione* del Museo di Sigmaringen; e, finalmente, un *San Gerolamo* della collezione Somzée, di dimensioni molto modeste, ma che, senza dubbio, è una delle opere più delicate e meglio finite di questo artista straordinario.

* * *

Contemporaneo di David e molto probabilmente più attempato di lui, è *Gerolamo Bosch* (circa 1460, † 1516), il quale, per altro, non ha alcuna parentela co' suoi predecessori e segna, nella storia dell'arte fiaminga, la creazione di un genere nuovo, cui Pietro

HANS MEMLINC — PANNELLO DEL TRITTICO « CRISTO IN GLORIA ». (MUSEO REALE, ANVERSA).

HANS MEMLINC — PANNELLO DEL TRITTICO « CRISTO IN GLORIA ». (MUSEO REALE, ANVERSA).

Breughel, più di mezzo secolo dopo, doveva dare sviluppo con tanta virtuosità. Disgraziatamente, molte cose sono rimaste al buio nella vita di questo artista originale e le sue opere sono ben difficili a distinguersi, di mezzo a tante croste. Ne risulta che la maggior parte de' quadri inviati alla esposizione sotto il suo nome, ci sembrano molto dubbi, ad eccezione dell'*Ecce Homo*, appartenente al signor Maeterlinck, di Gand, opera caratteristica ed accuratissima, notevole sovratutto per l'originalità delle fisonomie e la forza del colorito. Quanto alle *Diavolerie*, esposte da N. Cardon, di concetto assolutamente barocco, ma arieggiante il fare di Bosch, noi esitiamo ad accettarne l'assegnazione, riguardo al colorito pallido ed anche un po' scialbo, che questo artista non ebbe mai. Al pari di Breughel, Bosch deve aver avuto numerosi imitatori, ai quali conviene attribuire le altre opere esposte sotto il suo nome.

* * *

Uno degli artisti più simpatici della nostra scuola antica è *Gioachino Patinir* (prima 1500, † 1524), che potrebbesi chiamare il promotore del paesaggio, come genere a sè. Nelle sue pitture, in fatti, il paesaggio assume una importanza capitale, mentre le figure non sono più, bene spesso, che semplici accessori. Alcuni suoi quadri danno già, per così dire, il presentimento del paesista olandese del secolo XVII.

Una delle sue opere più caratteristiche figurante all'esposizione è il trittico: *Il riposo sulla strada d'Egitto con San Giovanni Battista e San Cornelio* della collezione Von Kaufmann, di Berlino. A malgrado di alcune deficenze, specie in certe figure, il paesaggio è dei più attraenti e reca la cifra originale del pittore. Altrettanto si può dire di un quadro rappresentante il medesimo soggetto, eccetto i santi, ma di formato più piccolo, appartenente alla stessa collezione, nel quale è specialmente da ammirarsi la lontana prospettiva del paesaggio, col fiume e i monti, benchè il folto d'alberi nel mezzo ci sembri un po' troppo compatto.

Un *Cristo in croce con la Santa Vergine e San Giovanni* (Collezione Liechtenstein, Vienna), parimente catalogato sotto il nome di Patinir, non è certamente suo. Quanto all'avanzata pretesa di attribuirlo a Quintino Massijs ci sembra troppo azzardata, l'opera essendo molto inferiore a questo maestro, a malgrado qualità indiscutibili di disegno e di colorito.

Anche un altro quadro, benchè d'altra mano, merita d'essere segnalato, sia per l'arditezza del concetto che per la fattura accurata. E' *Cristo nel giardino degli Oliveti* (Collezione S. Röhrer, Monaco), il quale offre l'attrattiva di un sorprendente chiaro-scuro ed è accompagnato da uno scheletro fantastico che reca un calice d'oro, contenente, in miniatura, gli strumenti della Passione.

* * *

Ed eccoci giunti al maestro, non meno glorioso de' suoi predecessori, che chiude, in realtà, il periodo, detto *primitivo*, della scuola fiaminga: *Quintino Massijs* (circa 1460, † 1530). Vero è bensì ch'egli si ebbe parecchi continuatori più o meno felici; ma, dopo di lui, la nostr'arte perde sempre più il suo carattere, per scendere in una decadenza, dalla quale solamente Rubens potrà poi rialzarla.

Quintino Massijs riassume ammirabilmente tutte le qualità dell'antica scuola, benchè ammettendo i principî dell'arte nuova venuta d'oltralpe. Egli è, ad un tempo, brillante coloritore, possente nella drammaticità, distinto ritrattista e creatore della pittura di genere. Le sue composizioni di maggior rilievo difettano all'esposizione. In compenso, essa racchiude due suoi ritratti del più grande valore.

L'uno d'essi, in busto, che appartiene alla collezione André, di Parigi, e sembra rappresentare *Cosimo de' Medici*, è un'opera capitale, la cui autenticità, secondo noi, è troppo evidente perchè la si possa discutere. In questo ritratto noi riscontriamo tutta l'anima di maestro Quintino: la sua grandiosità di concetto, la sua modellatura scultoria, la sua potenza di stile e di carattere. Sempiicissima è la armonia dei colori: abito e tocco neri, faccia dalle tinte brunazze, il tutto spiccante di profilo su un fondo bianco-crema. Ma quanta ricchezza di tinte e che mirabile contrasto di luce e d'ombra! Che importa a noi la firma e la data iscritte a sinistra su quel fondo bianchiccio (ottimo argomento a discutere pei signori eruditi)? Ch'esse siano autentiche od apocrife, il lavoro parla bastevolmente da sè e meglio di tutti i documenti possibili. Chiunque abbia assorbito lo spirito possente che emana dal grande capolavoro di Massijs, esistente nel Museo d'Anversa, non esiterà un momento solo nel riconoscere in questo ritratto la medesima mano, che è quella di uno dei più grandi artefici della umanità.

Il secondo ritratto, appartenente alla collezione Liechtenstein, non è meno notevole. E' un canonico, coperto d'un leggero camice, d'ammirabile fattura, con in capo la sua berretta nera e in mano gli occhiali e l'ufficio, che spicca su di un lontano paesaggio dalle tonalità verdi e azzurrastre. La testa, studiata con la massima cura, è quanto mai può dirsi caratteristica e piena di vita e d'espressione. Ed è questo un altro lavoro principe, l'autenticità del quale è indiscutibile.

Lo stesso, invece, non si può dire degli altri quadri catalogati sotto il nome di Quintino Massijs, quale pur sia il loro merito. Così la *Vergine e il Bambino* della collezione Oppenheim, quadro di grande stile e di merito superiore, ci sembra contenere elementi estranei; il Bambino, in ispecie, è d'un tipo manierato, vieto; il viso affilato della Vergine, il velo trasparente ch'ella porta in capo, le frutta ed anche altri particolari sembrano avvicinarsi al genere del maestro detto della *Morte di*

HANS MEMLINC — IL SUPPLIZIO DI S. SEBASTIANO. (R. MUSEO, BRUXELLES).

Maria. Gli stessi dubbi vengono ispirati da un piccolo dittico: *San Giovanni e Sant'Agnese* (Collezione Von Carstanjen), di ricco e prezioso colorito, di corretto disegno e di fattura inappuntabile, rivelanti, senza dubbio, una mano maestra, ma nel quale non troviamo punto lo spirito e il carattere di Quintino Massijs.

Una *Santa Vergine col Bambino Gesù*, in busto (Collezione Herriman, Roma), ci sembra pure di mano estranea, a malgrado delle sue grandi qualità di stile e della vigorìa del suo colorito; di mezzo a tutta una serie di teste del *Cristo*, ci limiteremo a menzionare quella della collezione Somzée, che, senza essere di Quintino Massijs, non è però manco opera interessante. *La donna e il vecchio* (Collezione di Pourtalès) è un saggio tipico de' soggetti di genere molto in voga a quell'epoca e dei quali gli imitatori di Massijs fornivano gran numero di doppioni.

Uno de' più distinti continuatori di Quintino Massijs fu il *Maestro della morte di Maria* (recentemente identificato per Joos van der Beke, detto Joos van Cleve), del quale, per altro, l'esposizione non offre che opere di second'ordine, quali: *La*

Sacra Famiglia (Sedelmeyer, Parigi), e un *Cristo in croce* (Kleinberger, Parigi).

Marinus de Roymerswael, *alias il Zeelandese* (circa 1497, † dopo 1567), altro condiscepolo di Quintino Massijs, è meglio rappresentato, in primo luogo da un eccellente *San Gerolamo* (E. De Becker, Lovanio), una delle migliori riproduzioni che si conoscano di tale soggetto; e poi da una *Vocazione di San Matteo* (Conte di Northbrook), opera fresca e vigorosa.

Anche *Jan Massijs* (circa 1509, † 1575), il figliuolo di Quintino, fornisce all'esposizione una stupenda *Giuditta* (Dannat, Parigi), che si distingue favorevolmente dalle composizioni spesso convenzionali e ammanierate di questo maestro.

* * *

Gli artisti di quest'epoca, i *Gossaert de Mabuse*, i *Bernardo van Orley*, il *Maestro dei sette dolori della Vergine* e, specialmente, i *Lancelot Blondeel* e i *Pourbus*, non appartengono più, a dir vero, alla scuola primitiva. I due primi, d'altronde, sono pochissimo rappresentati all'esposizione. Gli altri cadono interamente sotto il giogo del Rinascimento italiano, rinnegano la loro originalità e sacrificano le buone tradizioni fiaminghe alla moda novella. Blondeel, specialmente, nelle sue opere sovraccariche di complicate architetture, offre un curioso esempio del cattivo gusto di quell'epoca. P. Pourbus (1510 o 1513, † 1584), suo genero, che aveva maggior talento, merita, invece, una speciale attenzione. I suoi ritratti di *Giovanni Fernagant* e di sua moglie *Adriana de Buuck* (Museo comunale di Bruggia) sono opere capitali, degne dei più illustri ritrattisti. E', d'altronde, come ritrattista che il maestro s'è maggiormente distinto. Nelle sue composizioni sacre ci sembra, invece, assai meno felice. Citeremo nullameno la sua più ragguardevole, ossia: *Il santo cenacolo,* trittico della chiesa di S. Salvatore, di Bruggia, della quale conviene apprezzare i molti pregi innegabili.

* * *

V'è un artista, il quale, sebbene vivente in pieno secolo XVI, si riannoda molto intimamente a Gerolamo Bosch, ed è *Pietro Breughel il Vecchio* (circa 1525, † 1569). La sua straordinaria originalità, il suo attaccamento al carattere nazionale, la pronunciata sua ostilità al manierismo della sua epoca, sono attributi tanto più notevoli in quanto ci consti che questo pittore visitò l'Italia ed anche vi lavorò. Breughel è il nostro primo folklorista. Egli studiò le genti del popolo, i paesani, nella loro vita quotidiana; prese parte alle loro controversie, alle loro nozze e *Kermissen;* s'occupò de' giuochi infantili, illustrò i vecchi proverbi fiaminghi ed, alla sua maniera, fu altrettanto profondo filosofo quanto acuto osservatore. Egli fu l'innovatore di un genere affatto nuovo: le *paysanneries,* sì diffusamente trattate nei secoli successivi, così dai fiaminghi come dagli olandesi. Il suo spirito graziosamente canzonatore, la sua speciale attitudine nel rilevare il grottesco e il ridicolo, si spinsero qualche volta a concetti d'una fantasia scapigliata e fu allora che si avvicinò di più a Gerolamo Bosch, pel quale deve aver nodrito una speciale affezione. A simile originale temperamento egli aggiungeva i più eminenti requisiti di stilista e di colorista. I suoi quadri sono capolavori d'armonia: egli ha saputo ottenere dei rossi, dei verdi, dei bruni intensissimi di tono e, nullameno, così fusi e morbidi, che inutilmente, dopo di lui, si è cercato uguagliarli.

HANS MEMLINC — RITRATTO DI GUGLIELMO MOREEL.

(R. MUSEO, BRUXELLES).

Il suo *Paese di Cuccagna,* esposto dai signori

Kaufmann di Berlino, è stato una vera rivelazione. Vi riscontriamo l'artista in tutta la sua vena ed il suo buon umore. L'*Adorazione dei Magi* (Conte Harrach, Vienna), d'un carattere alquanto grottesco, non è manco un gustoso pezzo di pittura di una tonalità calda ed armoniosa. Notevole ancora la *Numerazione a Bethlehem,* acquistata recentemente dal Museo di Bruxelles e della quale esistono numerose riproduzioni; nessuno crede che questo quadro sia l'opera originale: esso, veramente, è di assai superiore a parecchi altri esemplari: tuttavia alcune sue parti, come dire: il sole cadente e gli alberi, sono di molto inferiori all'artefice, il quale, a suo tempo, seppe pur essere un prodigioso paesista. Il quadro è catalogato sotto il nome di suo figlio *Pietro Breughel, il Giovine,* detto l' *Infernale*, che si dedicò specialmente a imitare le opere di suo padre.

*
* *

Una sezione speciale dell' esposizione è stata disposta in altro locale: il palazzo Gruuthuse, ed essa comprende oggetti d'arte, quali antiche sculture, oggetti d' oreficeria, ricami, miniature, merletti, libri, medaglie. Benchè offra un grande interesse sotto il punto di vista archeologico; sotto quello puramente artistico, questa sezione non ha che una importanza secondaria. Ben vero ch'essa concorre a completare l'insegnamento che si può trarre dalla sezione di pittura; ma egli è evidente che non ha punto la pretesa di equipararla. Dobbiam citare nullameno la bella raccolta di libri miniati, proveniente dalla Biblioteca regia di Bruxelles (antica biblioteca di Borgogna) e dalla collezione del duca d'Arenberg. Così pure varie sculture in legno, dei cofani ornati e cesellati, delle stole ricamate e damascate e mille altri oggetti sono meritevoli della nostra attenzione; ma non sapremmo come dilungarci qui sul loro valore, senza tema di abusare dell'ospitalità offertaci dall'*Emporium.*

*
* *

Considerando l'esposizione di Bruggia nel suo insieme, noi non esitiamo a dichiarare ch'essa costituisce uno di quegli avvenimenti artistici, i quali innalzano come de' monumenti nella storia e nella divulgazione dell'arte. Essa forma, sott'ogni rapporto, un degno riscontro alle esposizioni di Rembrandt e di Van Dijck, tenute in questi ultimi anni ad Amsterdam, a Londra e ad Anversa: è anche, se così possiamo esprimerci, di un interesse più universale, poichè abbraccia, non l'opera di un solo artista, ma il lavoro di tutta un'epoca che fu tra le più brillanti nello svolgimento del genio artistico.

HANS MEMLINC — RITRATTO DELLA MOGLIE DI GUGLIELMO MOREEL.

(R. MUSEO, BRUXELLES).

Se, nelle esposizioni che abbiamo citato, si trovavano riuniti, in media, un buon centinaio di quadri; noi ne abbiamo a Bruggia più di quattrocento, contando per uno solo anche ciascuno di quelli che sono in più parti (dittici, trittici, polittici). E' dunque un vero museo che si è giunti a mettere insieme e nel quale i capolavori abbondano; una vera enciclopedia parlante della nostr'arte primitiva, il cui prezioso insegnamento sarà altamente apprezzato tanto dai dotti, bramosi di completare i loro studi, quanto dal pubblico, avido di arte.

E tu, o Italia, che racchiudi, nel giro delle tue frontiere, tesori artistici, che il mondo ti invidia, perchè non seguirai tu l'esempio delle tue rivali del Settentrione, la Fiandra e l'Olanda? Perchè non raccoglierai, a tua volta, in qualche esposizione famosa, le opere di uno de' tuoi più illustri maestri, od anche di tutto un periodo artistico? Sarebbe

GERARDO DAVID — IL BATTESIMO DI CRISTO.

A SINISTRA DEL TRITTICO. IL DONATORE JEAN DE TROMPES CON S. GIOVANNI EVANGELISTA — A DESTRA, LA MOGLIE CON SANTA ELISABETTA.

(MUSEO COMUNALE, BRUGGIA).

GERARDO DAVID — LA VERGINE COL BAMBINO.

LA SECONDA MOGLIE DI JEAN DI TROMPES CON S. MARIA MADDALENA.

PANNELLI ESTERNI DEL TRITTICO « IL BATTESIMO DI CRISTO ». (MUSEO COMUNALE, BRUGGIA

GERARDO DAVID -- LO SCUOIAMENTO DEL GIUDICE INGIUSTO. (MUSEO COMUNALE, BRUGGIA).

GERARDO DAVID — IL GIUDIZIO DI CAMBISE. (MUSEO COMUNALE, BRUGGIA).

QUINTINO MASSIJS (?) — LA VERGINE COL BAMBINO. (COLLEZIONE HERRIMAN, ROMA).

una glorificazione degna dell'artistico tuo passato e che attirerebbe, una volta di più, gli occhi del mondo sull'antico suolo latino. Noi, uomini del Nord, applaudiremmo, con entusiasmo, ad una tale intrapresa.

P. BUSCHMANN JUNIORE.

* N.B. Je pense que l'on pourra traduire *Bruges* par *Bruggia*, à l'exemple du Dante qui dit:
« Quale i Fiamminghi, tra Guzzante e *Bruggia*, | Temendo il fiotto che inver lor s'avventa, | Fanno lo schermo, perchè 'l mar si fuggia... ». *(Inf.* XV, 4-6*)*.

P. B. J.

FIRENZE (CHIESA DI S. MARIA NOVELLA) — MONUMENTO A FRA CORRADO DELLA PENNA, VESCOVO DI FIESOLE.
(Fot. Alinari).

ARTE RETROSPETTIVA: LE TOMBE DEL RINASCIMENTO A FIRENZE.

I.

A storia politica non dà punto l'atmosfera di un'epoca: essa è il racconto de' grandi conflitti d'interesse, dell' urto violento delle passioni e degli istinti; essa è la storia di certe classi piuttosto che quella del popolo; si occupa più di quelli che distruggono che di quelli che creano. Il fumo delle battaglie e le torbide acque de' negoziati diplomatici c'impediscono di scorgere l'uomo che lavora ogni giorno pazientemente e senza rumore, il produttore — artigiano, scienziato, artista — colui che fa la ricchezza e la grandezza delle nazioni. E nondimeno è codest'uomo che noi amiamo e, più di tutti, ci interessa: noi vogliamo sapere come viveva, ciò che pensava e sentiva, quali erano le sue gioie e i suoi dolori, dappoichè l'uomo verace sia sempre vicino a noi, per quanto remota l'epoca nella quale egli visse. A forza di compulsare private memorie, giornali intimi, corrispondenze; a forza di raccogliere qua e là dati sugli usi e costumi; lo storiografo può ritrovarlo e, se è da tanto, ricostruircelo. Ma le opere d'arte di ogni epoca creatrice ci rivelano l'anima sua in modo più immediato e palpitante. L'arte — ove non sia semplice gioco di forme, o la espressione di qualche isolata personalità — manifesta infatti il fondo dei sentimenti comuni a tutti gli elementi attivi, produttori di forza, che racchiude un popolo. E, allo spirito intuitivo, che sa esaminare, comparare e riflettere, rivela ciò che i testi non saprebbero offrirgli.

È per tal modo che la vita del popolo fiorentino nel Rinascimento è scritta sui muri di tutti i monumenti, onde ha riempiuto la sua città: essa vi è scritta — o piuttosto figurata — in un modo chiaro e preciso, che contrasta singolarmente col quadro confuso che ce ne hanno tracciato gli storici.

II.

Lo studio dei monumenti d'arte può segnatamente istruirci su di un punto de' più rilevanti, vale dire: sul concetto che un popolo aveva della morte, sulle immagini che il pensiero della morte gli risvegliava. Le tombe fiorentine rispondono a una simile domanda. Ne sussiste gran numero

FIRENZE (CHIESA DI S. MARIA NOVELLA) — MONUMENTO A TEDICE ALIOTTI, VESCOVO DI FIESOLE. (TINO DA CAMAINO?).
(Fot. Alinari).

dei secoli XIV, XV e XVI e, studiandole cronologicamente, si assiste, per così dire, alla evoluzione caratteristica delle idee sulla vita e sulla morte, che venne a subire l'anima del popolo. Si vede l'atmosfera rischiararsi poco a poco e la luce della vita gioconda dissipare l'inquietante mistero degli orizzonti: si direbbe che il sole sta per trionfare, ma una nebbia densa si accumula, invade la terra e il cielo: ogni movimento cessa, il formalismo s'impadronisce delle anime, le quali rimangono improduttive. L'immenso terrore dell'infinito, dissipato dall'impeto libero della vita, è sostituito,

FIRENZE (CHIOSTRO DI S. CROCE) — TOMBA DI GASTONE DELLA TORRE, PATRIARCA D'AQUILEIA. (AGOSTINO DA SIENA).

quando questa si affievolisce, da un timore fisico della morte.

Nel secolo XIV il concetto medioevale domina ancora: ciò che preme è l'al di là; la vita terrena non è che un periodo di prova, una preparazione alla vita eterna, nella quale ciascuno avrà la sorte che si sarà apprestata con le sue azioni quaggiù. La morte è la porta misteriosa di cotesta esistenza di tormenti, o di gioie infinite. Il cristiano la teme, quando se la scorge vicina, si raccomanda a Dio, invoca il Salvatore che sofferse la Passione per redimere l'umanità.

Molte tombe del XIV secolo esprimono un tale assieme di sentimenti e d'idee. Vi si vede l'estinto vigilato da due angeli, steso sul sarcofago, posato sopra teste di leone (le quali hanno, come è noto, una significazione infernale). La fronte anteriore del sarcofago è adorna di bassorilievi figuranti il Cristo, o qualche scena della sua Passione. Un tale tipo completo ci è offerto dal monumento del ve-

scovo Tedice Aliotti († 1336) in S. Maria Novella. L'uno o l'altro degli anzidetti elementi, siano angeli, o santi protettori, sia una figura del Cristo, siano bestie rappresentanti il demonio; qualche cosa richiama sempre l'idea del giudizio, che attende il trapassato. cetto del monumento funebre e le figurazioni dipinte del giudizio universale, a una tale epoca. Il giudizio universale, accompagnato dal Paradiso e dall'Inferno, è un soggetto trattato frequentemente nel secolo XIV. È un soggetto cristiano per eccel-

FIRENZE (S. MARIA NOVELLA) — RITRATTO DI DANTE NEL « GIUDIZIO UNIVERSALE » DELL'ORCAGNA

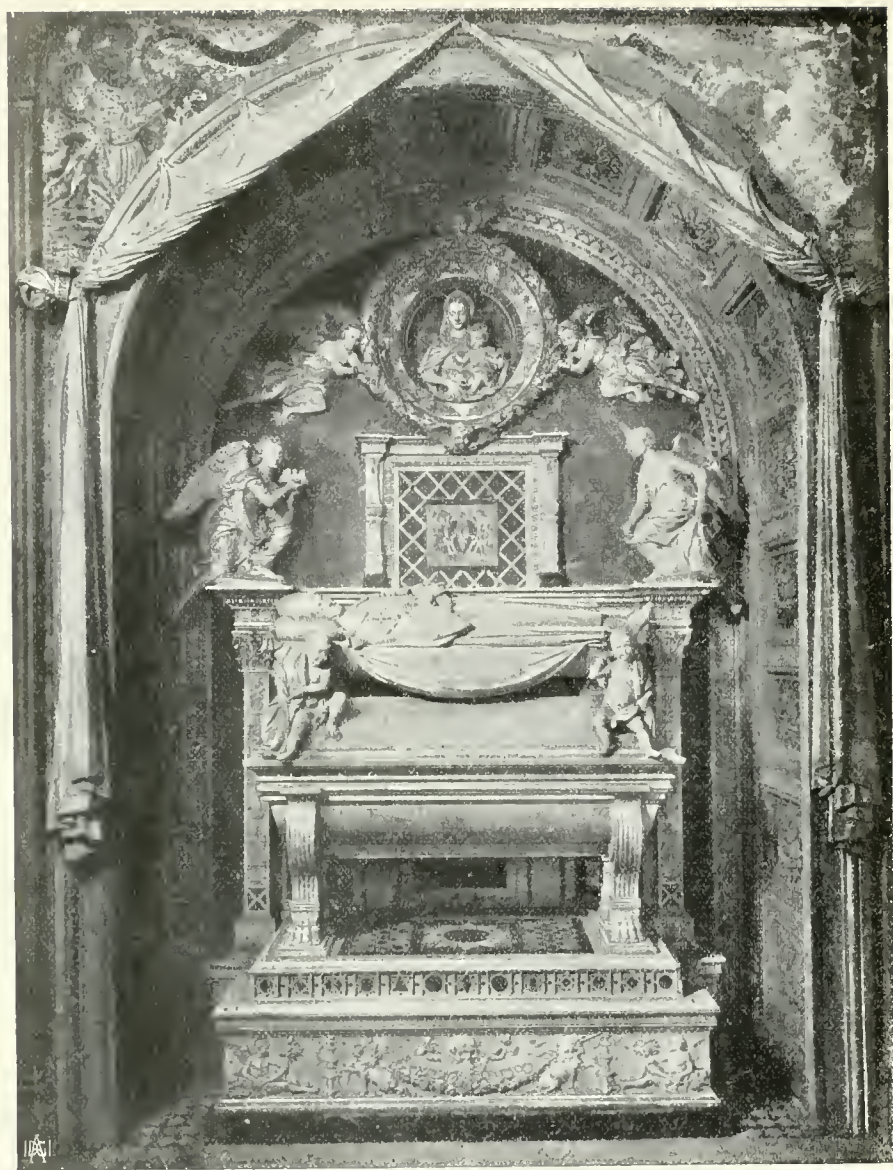
Questa idea, anzi, a Firenze stessa, è resa direttamente in S. Croce, nella tomba di Uberto de' Bardi († 1367): un affresco rappresenta il defunto che risorge nel giorno del giudizio universale e aspetta, a mani giunte, la divina sentenza.

Insisto sul rapporto intimo esistente tra il con-

lenza, un vero soggetto rispondente al cuore del medio evo. La *Divina Commedia* n'è l'equivalente in letteratura. Ora, nella stessa guisa che le tombe evocano l'idea del giudizio universale, gli affreschi che lo figurano ricordano un monumento collettivo, specie di pantheon, nel quale l'artista, come lo fece

FIRENZE (CHIESA DI S. CROCE) — MONUMENTO A LEONARDO BRUNI. (B. ROSSELLINO).

(Fot. Alinari).

Dante, avrebbe riunito non solo uomini famosi per le loro virtù, o pei loro delitti, ma anche i suoi amici o nemici personali. Il più notevole esemplare d'affresco di simil genere a Firenze, si trova in Santa Maria Novella, nella grande cappella Strozzi, dipinta dall'Orcagna. Vasari stesso, a proposito degli affreschi sullo stesso soggetto, in S. Croce (oggi scomparsi), ci dice che l'Orcagna vi rappresentò una

FIRENZE, DINTORNI (BASILICA DI S. MINIATO AL MONTE) — MONUMENTO AL CARD. JACOPO DI PORTOGALLO. (A. ROSSELLINO, 1461). (Fot. Alinari).

moltitudine di contemporanei, persino un usciere, che lo aveva molestato, figura questa che si ritrova in S. Maria Novella: Nel giudizio universale di S. Maria Novella, si vede, come l'ho già dimostrato altrove [1], la testa di Dante, della quale diamo qui una riproduzione. Nella assenza di una tomba veramente degna di Dante, è interessante il raccogliere i monumenti che furono elevati al più grande dei loro poeti da alcuni de' più geniali tra i fiorentini.

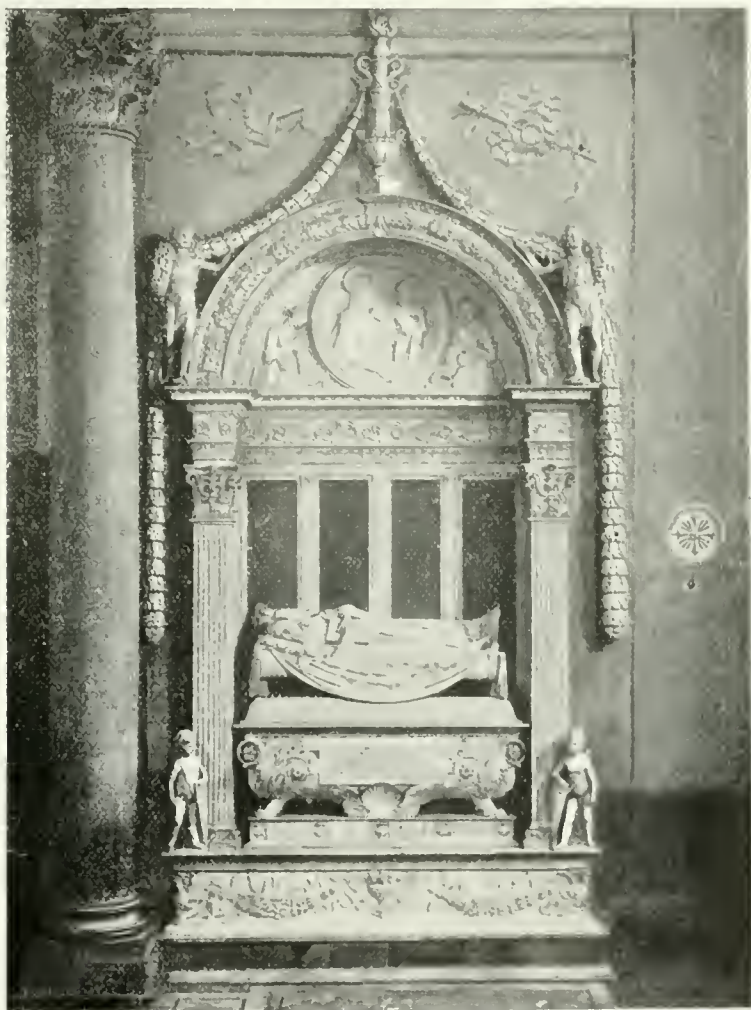
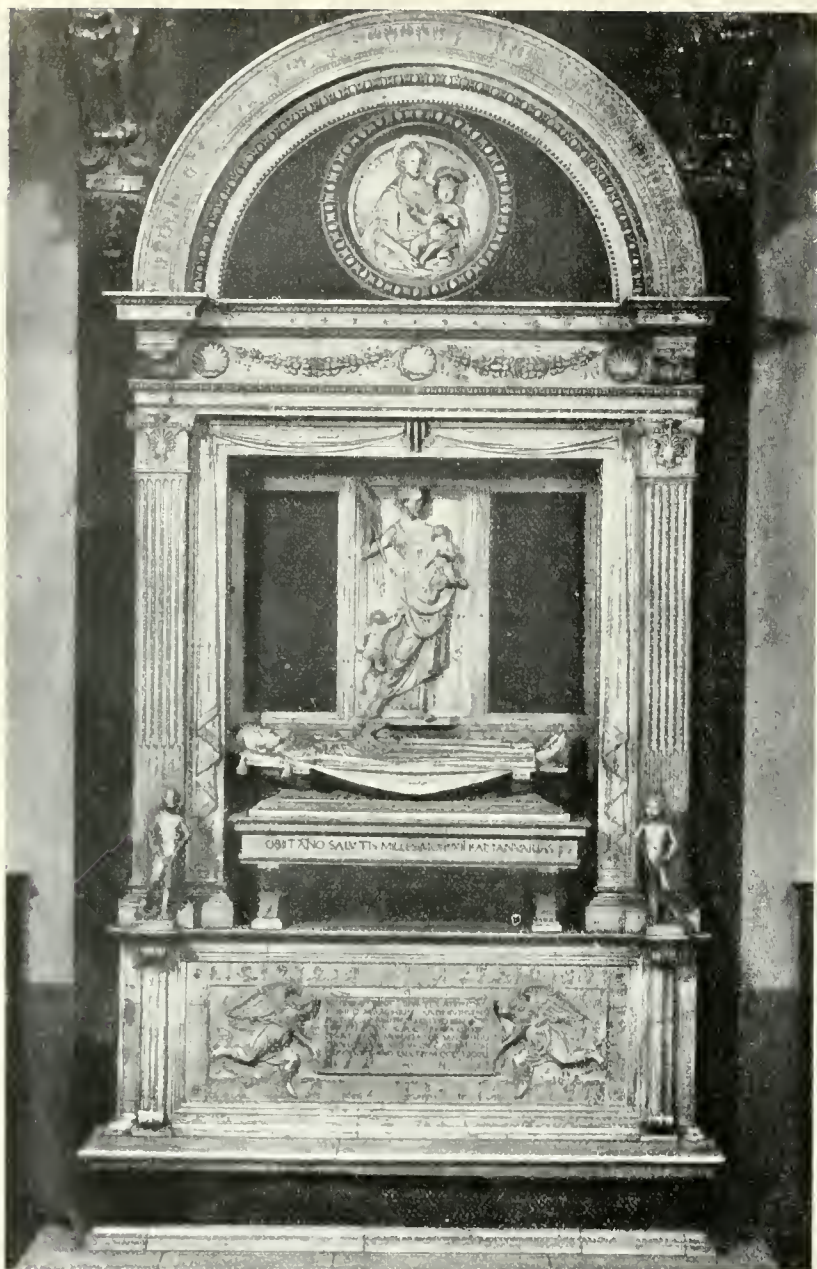
Benchè il giudizio universale appartenga, come soggetto, al medio evo, nel modo in cui viene trattato nel secolo XIV c'è un sentimento tutto moderno: in fatti, l'artista si sostituisce alla divina Provvidenza; distribuisce, a suo capriccio, le pene e le ricompense e concede la immortalità a chi più gli talenta. In ciò si trova già in germe il

[1] Vedere *Zeitschrift für bildende Kunst*, settembre, 1900.

culto degli uomini illustri che il Rinascimento sta per sviluppare.

Il Rinascimento è vicino; si prepara sotto uno strato di costumi e d'idee medioevali, in moltissimi punti è visibile già; e de' minimi particolari stanno per rivelarcelo.

Un gran numero di lapidi sepolcrali del XIV secolo sussiste ancora a Firenze, specie in S. Croce. Le più antiche figurano il morto sdraiato, con le mani conserte sul libro santo. Ma ecco che subito, pur conservando la tradizione del guanciale sotto la testa, si rappresenta il personaggio retto in piedi come fosse vivo (per lo più sotto un arco gotico). Si vedono così de' cavalieri tutti coperti di ferro ed anche a S. Lorenzo un musicista cieco che suona l'organo (Francesco Landini † 1397). Le iscrizioni, semplicissime dapprincipio, si vanno poi complicando: celebrano le virtù dell'estinto, ricordano le dignità, ond'era rivestito.

Ecco un'iscrizione del genere antico (S. Croce): « *Hic iacet corpus prudentis et discreti viri Johois Alexandri de Uzano qui obiit anno Dni MCCCLXXIIII die VIII Octobris cuius anima requiescat in pace* ».

FIRENZE (CHIESA DI S. CROCE) — MONUMENTO A CARLO MARSUPPINI. (DESIDERIO DA SETTIGNANO).
(Fot. Alinari).

FIRENZE (CHIESA DI BADIA) — MONUMENTO AL CONTE UGO MARCHESE DI TOSCANA. (MINO DA FIESOLE). (Fot. Alinari).

Ed eccone una del 1392 (Chiesa dei SS. Apostoli), nella quale lo spirito nuovo, la tendenza alla glorificazione dell'individuo, si manifesta:

« *Heu! qualem perdis maerens Florentia civem,*
Qualeque consilium militiaeque decus!
Dic igitur lacrimans tumulum quicumque videbis:
Ex Altovitis optime Stulde, vale!

Qui non si tratta già più della vita futura e del

giudizio che aspetta l'anima; ma della vita terrena e del rammarico della comunità, che piange la perdita di un cittadino e ne venera la memoria.

III.

Nel secolo XV trionfa il grande movimento dei sentimenti e delle idee, da cui noi procediamo e mini. La virtù non è più la rinuncia, ma lo sviluppo di sè medesimo.

La morte ha perduto il suo terribile aspetto e il monumento funebre non evoca più il giudizio universale. Veggonsi disparire gradatamente le scene dolorose della Passione, le immagini del Dio sofferente, che ricordano al peccatore la immensità dei

FIRENZE (CHIESA DI S. MARIA NOVELLA) — MONUMENTO A FILIPPO STROZZI. (BENEDETTO DA MAIANO). (Fot. Alinari).

che è conosciuto sotto il nome di Rinascimento. Un nuovo concetto della vita si è formato, una nuova immagine della morte vi corrisponde. La morte è divenuta il prolungamento, la magnificazione della vita. L'individuo non è più giudicato da un Dio dagli imperscrutabili voleri, ma da' suoi pari, da uomini come lui, i quali lo comprendono come uomo e celebrano le sue virtù umane. Al culto dei santi si sostituisce il culto dei grandi uosuoi falli e gli fanno dubitare della propria salvezza. Gli angeli custodi dai gravi atteggiamenti non stanno più a' fianchi del morto. Il sarcofago è sempre là, ma ha perso del suo carattere essenziale: altro più non è che un basamento, la cui massa serve a ben comporre il monumento e reca l'epitaffio celebrante, in termini generalmente iperbolici, le qualità del defunto. La costui statua non è più coricata direttamente sul sarcofago, ma posa

FIRENZE (CHIESA DELLA SS. ANNUNZIATA) — MONUMENTO AD ANGELO MARZIO.
(FRAN. DI GIULIANO DA S. GALLO). (Fot. Alinari).

manifesta tanto intensamente la volontà di vivere e di perpetuare la vita. Ai due lati di un tale gruppo, degli angeli stanno in adorazione: angeli giovini e giocondi, angeli saltellanti e volanti, angeli vestiti di lievi drappi che lasciano trasparire i loro corpi di graziosi adolescenti, o di snelle giovinette. E dappertutto, così alla base come al fastigio, tra i festoni e i gai arabeschi ornamentali, o sullo stesso sarcofago, giocarellano dei putti ridenti. Il putto è una creazione del Rinascimento: è un angelo, se così vi piace, od anche un antico genio; ma, più veramente, è un bimbo sano e lieto di vivere, un animaletto pieno di salute, un piccolo uomo, di cui l'idea del peccato non ha ancora guasto l'anima e che si sviluppa liberamente in un' atmosfera limpida e pura. Il Quattrocento è stato una primavera e le sue praterie smaltate di fiori e i suoi putti folleggianti hanno un carattere di freschezza e un accento di verità, che non si sono mai più rinvenuti.

Anche di quest'epoca, Firenze possiede una serie di tombe che sono altrettanti capolavori. Chi non ricorda quelle del marchese Ugo e di Bernardo Giugni erette alla Badia da Mino da Fiesole; quelle di Leonardo Bruni (Bernardo Rossellino) e di Carlo Marsuppini (Desiderio da Settignano) in S. Croce; quella del cardinale Jacopo di Portogallo, opera d'Antonio Rossellino, a S. Miniato; e la tomba, già più modesta, di Filippo Strozzi, eseguita da Benedetto da Maiano in S. Maria Novella? Più o meno, esse rispondono tutte al tipo, di cui ho indicato gli elementi essenziali: anche l'ultima offre il motivo della Madonna e degli angeli, ma la statua del defunto manca; non c'è un vero e proprio monumento (monumento architettonico),

su di un apposito letto, spesso inclinato, acciocchè il riguardante possa meglio vederlo. Nè codesta statua è quella d'un morto; ma è quella d'un uomo addormentato, che dorme di un sonno più lungo, più calmo e profondo del consueto: si scorge la tensione della vita nel corpo che giace: i muscoli momentaneamente distesi, ma non immobilizzati per sempre.

Tutto, torno torno, sorride: una Vergine col divino infante, o, per dir meglio, una madre col suo bimbo, costituisce un gruppo pel cui mezzo l'artista può esprimere, sotto forme sempre diverse, quel sentimento forte insieme e tenero, mercè il quale si

ma un semplice sarcofago di marmo nero senza ornamenti.

Un tale tipo di tomba è intermedio tra quello che ho descritto e un tipo più semplice, del pari frequentissimo nel secolo XV, costituito essenzialmente da un sarcofago, che reca l'epitaffio, iscritto, per lo più, in una cartella, sostenuta da putti in bassorilievo. Il sarcofago posa sovente su di una escavazione a mezz'arco incorniciata da una bordura piana ornamentata. Lo stesso tipo, al quale appartiene la tomba di Giannozzo Pandolfini († 1456) d'autore sconosciuto, alla Badia, si riscon quelle di Orlando de' Medici (scuola del Donatello verso il 1450) nella SS. Annunziata; di Averardo de' Medici, del Donatello, nella vecchia Sacristia di S. Lorenzo; di Neri Capponi, in S. Spirito; dei Sassetti e di Onofrio Strozzi, in S. Trinita. Quest'ultima, che è del 1417, appartiene pure alla scuola del Donatello, che sembra avere riprodotto molte volte un tale modello di tomba. Quella di Francesco Sassetti, dovuta a Giuliano da San Gallo, offre un curioso bassorilievo evidentemente imitato dall'antico.

FIRENZE (CHIESA DI BADIA) — MONUMENTO DI GIANNOZZO PANDOLFINI. (IGNOTO DEL XV SECOLO). (Fot. Alinari).

La bellissima tomba del vescovo di Fiesole Federighi († 1450), opera di Luca della Robbia, che trovasi attualmente in S. Trinita, è d'una forma affatto speciale e d'un senso intermedio tra il Medioevo e il Rinascimento. È una semplice nicchia rettangolare, la cui metà inferiore è occupata dalla massa riquadra del sarcofago, sul quale posa il morto direttamente. L'epitaffio sulla fronte anteriore del sarcofago è iscritto entro una ghirlanda sostenuta da due angeli in lunghe vesti. Nel fondo, tre figure separate occupano i campi rettangolari che dividono la parete: un Cristo nel sepolcro, avente, da una parte, la Vergine e, dall'altra, S. Giovanni. Lo spirito del Rinascimento si nota in particolare nella figura del vescovo, intensa di vita, e nella deliziosa ghirlanda di fiori e di frutta, che incornicia tutta la nicchia.

Gli epitaffi del secolo XV dicono le virtù del defunto e il rimpianto che la sua perdita cagiona a' suoi simili: ma non vi si tratta mai del riposo dell'anima sua e della giustizia di Dio. Hanno sempre forma letteraria e sono spesso opera di umanisti, che li hanno preziosamente cesellati.

Ecco quello di Leonardo Bruni: esso porge una idea esatta della retorica ampollosa degli umanisti e del come abusarono nello imitare gli antichi:

« *Postquam Leonardus e vita migravit*
Historia luget, eloquentia muta est;
Ferturque musas tum graecas tum
Latinas lacrimas tenere non potuisse ».

IV.

Nel XVI secolo, persiste il sentimento della personalità, ma è di carattere meno elevato e degenera in un amore di glorificazione esteriore, in un bisogno di ostentazione, di soddisfazione della vanità. Gli epitaffi si amplificano, divengono biografie in riassunto. Le tombe sono monumenti, che i ricchi pagano per assicurarsi la immortalità: molti di essi se li fanno erigere mentre sono ancor vivi. Bisogna che la loro statua vi trovi posto, non più, per altro, nell'atteggiamento del sonno, o della morte, ma in quello della vita. Tale la tomba di Angelo Marzio, fatta da Francesco da San Gallo (1546), nell'Annunziata. Al medesimo tipo appartiene il monumento dello storico Paolo Giovio, nel chiostro di S. Lorenzo.

Avvicino a queste la stupenda lapide sepolcrale del priore Luigi Tornabuoni, che si trova nella chiesa, disgraziatamente di tanto difficile accesso, di S. Jacopo in Campo Corbolini (via Faenza). È opera di un artista, del quale non si conosce alcun altro lavoro e che il Vasari indica col nome di *Il Cicilia*. La pietra fu fatta nel 1515 e, secondo l'iscrizione, vivente lo stesso Luigi Tornabuoni, il quale vi è rappresentato disteso, con un braccio sotto la testa, in una posa che non può appartenere alla morte. È una delle più espressive e palpitanti figure di vegliardo che si siano mai fatte.

Nel secolo XVI il Rinascimento ha perduto il sorriso della giovinezza. Le speranze che il secolo XV aveva fatto nascere non si sono avverate. La visione di una vita più libera, di un mondo, nel quale l'umanità sovrana avrebbe potuto svolgersi, sciolta dagli spaventosi fantasmi che le offuscavano il cielo; questa visione, un momento intravista, poco a poco vanisce. Nel Settentrione dell'Europa trionfa lo spirito moralista e settario dei protestanti, provocando il movimento di contro-riforma religiosa, che, nel Mezzodì, conduce alla vittoria del cattolicismo spagnuolo.

Tale influenza spagnuola diviene preponderante in Italia verso la metà del secolo XVI e riadduce il terrore della morte, ma sotto una nuova forma: non è più il sacro spavento dell'anima, che misura la grandezza de' propri falli e si accusa d'ingratitudine verso il Creatore; ma è la paura fisica della morte, l'orrore pel cadavere, la nausea di fronte alla putredine, il brivido che assale l'uomo alla vista di una carogna, al pensiero che diventerà egli stesso simile a quell'oggetto disgustoso. Il cadavere esercita una specie di fascino sull'uomo, che se lo richiama di continuo al pensiero e trova una specie di voluttà morbosa nell'evocare incessantemente le stesse imagini crudeli. E sulle tombe moltiplica a più non posso gli emblemi della morte: si vedono, d'un tratto, sovrabbondare i teschi, le tibie incrociate, gli scheletri; schifose teste dalle orbite vuote ghignano e fanno smorfie. Nella cappella degli Spagnuoli in S. Maria Novella, si vede, sopra una lapide del 1578, una testa di morto incoronata; sovra un'altra, delle ossa annodate da un nastro. La tomba di Oddo Altoviti († 1507), opera di Benedetto da Rovezzano, nei SS. Apostoli, porta dei teschi attraversati da serpenti e, lateralmente, in bassorilievo, sono figurati gli oggetti che ricordano i diversi episodi della Passione. Una tale tendenza, che sostituisce il segno alla cosa, la lettera allo spirito, è quella che trionfò nel secolo XVI e formò il moderno cattolicismo. L'ordine dei gesuiti è un prodotto della stessa tendenza.

Ulteriormente, quel pessimo gusto fu spinto molto più oltre: si giunse persino con l'uso di marmi varicolori ad aggravare il senso di repulsione fisica, avvicinandosi maggiormente alla natura. Una tomba di questo genere si trova nella chiesa di S. Paolino, in via Palazzuolo.

Cotali imagini evocanti la morte sono generalmente accompagnate da simboli della instabilità e caducità delle cose umane: fiaccole rovesciate, campane, orologi a polvere, bolle di sapone, ecc.

L'atmosfera non è più primaverile come nel secolo precedente: si direbbe che un soffio arido sia passato sui germogli novelli e li abbia tutti avvizziti prima che recassero frutta. Le giovini Madonne sorridenti alla vita e i putti birichini del secolo XV sono disparsi. Qualche grande personalità, alcuni splendidi fiori sparsi si sono dischiusi durante la prima metà del secolo XVI [1]. Sembra che codesti pochi genî abbiano esaurito tutta la forza produttrice disponibile: dopo di loro, sono venuti gli e-

[1] Non farà stupore che io non menzioni in questo studio le tombe dei Medici erette da Michelangiolo in S. Lorenzo. Esse sono state concepite in un modo originale affatto e nulla hanno a spartire con alcuno dei tipi indicati e caratterizzanti il corso generale delle idee. Esse meriterebbero uno studio speciale.

pigoni. La caduta delle città libere e delle piccole repubbliche turbolenti d'Italia è stata seguita dalla decadenza dell'arte. Alla fine del secolo XVI si

cetto della tomba lo spirito del cattolicismo spagnuolo: lo spirito accademico si tradì con l'abuso delle figure allegoriche, accenni mitologici, statue

FIRENZE (CHIESA DEI SS. APOSTOLI) — MONUMENTO DI ODDO ALTOVITI. (BENEDETTO DA ROVEZZANO).
(Fot. Alinari).

fondano delle Accademie. Il regno dello spirito gesuitico nella ispirazione religiosa, il regno dello spirito accademico nella forma; ecco ciò che si prepara.

Abbiamo visto quale influenza esercitò sul con-

dalle pose pretenziose, simboli incomprensibili, tristi creazioni di una retorica pomposa e vacua che, anche oggi, ingombrano i prodotti dell'arte ufficiale. Gli archetipi di queste figure noiose che popolano i nostri monumenti moderni si incontrano

dalla metà del XVI secolo in avanti: si vedono sulle tombe di Michelangiolo in S. Croce fatte su disegni del Vasari; di Bindo Altoviti († 1570) nei SS. Apostoli; d'Arcangela Paladini († 1622) in S. Felicita. Poco più innanzi, arriviamo alla scandalosa cappella dell'Annunziata, fatta eseguire, acciocchè gli servisse di tomba, dal mercante arricchito Francesco Feroni (1692) e ch'è un colmo di pesantezza, di pretenziosità e di cattivo gusto.

Ma qui mi arresto, avendo di già oltrepassato i limiti del Rinascimento, che difficilmente si possono spingere al di là del secolo XVI. D'altronde val meglio non oltrepassarli, dappoichè lo spettacolo sia troppo deplorevole. Conviene sempre riportare gli sguardi verso il meraviglioso Quattrocento, il quale fu, per tutta Italia e, specialmente, per Firenze, un'epoca sì feconda di prodotti artistici, varia e lussureggiante, che occorre risalire ai più bei tempi dell'antica Grecia per rinvenirne una simile.

Giacomo Mesnil.

FIRENZE (S. JACOPO IN CAMPO CORBOLINI) — LAPIDE SEPOLCRALE DEL XVI SECOLO.

(Fot. Alinari).

LETTERATI CONTEMPORANEI: ÉMILE ZOLA.

« *C'est un assassinat de la mort!* » Questo grido così spontaneo e così espressivo contro la crudeltà del cieco caso, strappato alle labbra ed al cuore di Jules de Goncourt dalla morte di un amico carissimo, ha echeggiato tristamente, la sera del 29 settembre scorso, nell'animo mio, allorchè lessi, con stupefazione oltremodo angosciosa, il laconico telegramma che annunciava la morte subitanea di Émile Zola.

Egli aveva lo scorso aprile compiuto i sessantadue anni, ma la sana e vigorosa sua fibra di instancabile lavoratore della penna pareva assicurarci che, come quell'altro grande atleta dell'arte e quell'altro glorioso apostolo dell'umanità che fu Victor Hugo, egli avrebbe raggiunto la più tarda età, producendo sempre nuove opere possenti ed originali. Ed ecco che un incidente malaugurato e volgare, una sfuggita di gas da un calorifero guasto annulla le nostre speranze ed arresta all'improvviso le pulsazioni di quel mirabile cervello, di cui, come di quelli di Balzac e di Wagner, si può dire a ragione che conteneva tutto un mondo!

Non ignoro quanta parte di convenzione rettorica e di ostentazione vanitosa si asconda, il più delle volte, nelle lagrime stampate ed è perciò che ho avuto sempre una certa ripugnanza per le manifestazioni di cordoglio fatte in pubblico, ma, ciò non pertanto, mi riuscirebbe impossibile il non confessare qui che è con profonda dolorosa commozione che oggi prendo la penna per scrivere ancora una volta del geniale romanziere, di cui così spesso ho scritto e parlato, con fervore entusiastico, mentre era vivo.

Io ero un giovanetto non ancora diciottenne quando, facendo le prime mie prove di letterato

ÉMILE ZOLA.

(Fot. Cantin e Berger, Parigi).

I GENITORI DI ÉMILE ZOLA.

sui giornali, ho incominciato a scrivere di lui e da *Pot-Bouille* a *Lourdes*, per circa tre lustri, non è comparso un suo volume a cui io non abbia consacrato un lungo articolo, battagliando vivacemente, accanto a Felice Cameroni, il più antico ed il più fido del zoliani d'Italia, a Luigi Capuana, a Giuseppe Depanis ed a Giuseppe Pipitone-Federico, in favore delle sue opere e delle sue teorie d'arte, che mettevano il campo a rumore e suscitavano ostilità e ripugnanze grandissime. Col progredire degli anni, il mio entusiasmo per la teoria del naturalismo, utile come reazione alle intemperanze romantiche, ma eccessiva e limitata come ogni teoria estetica, andò sempre più calmandosi, ma per nulla scemò in me l'ammirazione viva e schietta pei libri di così possente ed ardimentosa personalità

dello Zola, pure apparendomene con evidenza maggiore le intemperanze e le manchevolezze. Inoltre, attraverso l'ammirazione pei libri, si facevano nel mio animo sempre più larga strada, come mi è accaduto per altri scrittori studiati con particolare predilezione, la simpatia e l'affetto per l'uomo. È naturale quindi che, in queste prime settimane dopo la scomparsa del grande letterato, io non sappia ancora accontentarmi di cercare conforto nelle sue opere, che in passato come in futuro sono state e saranno per me suscitatrici della più intensa compiacenza estetica, ma mi sforzi piuttosto di evocare l'uomo — così come mi apparve prima a Parigi, poi a Roma ed a Napoli, in una settimana indimenticabile d'intima vita comune con lui e con l'intelligente ed affettuosa sua compagna, e poi ancora a Parigi — con il volto energico e triste, l'alta fronte rugosa, il naso breve, gli occhi scintillanti dietro i cristalli gemelli del *pince-nez*, la barba sempre più brizzolata, la persona piccola e massiccia dal passo securo e spedito, e che cerchi in un fascio di lettere un po' ingiallite dal tempo, che ho qui accanto a me sulla scrivania, l'eco della sua parola convinta e recisa, evocante di continuo il lavoro quotidiano della sua penna instancabile ed animata dal più grande ed appassionato amore per la Verità.

*
* *

Il futuro autore dei *Rougon-Macquart* nacque a Parigi il 2 aprile 1840 da madre francese, Émile Aubert, e da padre italiano, l'ingegnere veneto Francesco Zola, il quale, avendo dovuto per ragioni politiche abbandonare la patria, erasi rifugiato in Francia, dove aveva finito per stabilirsi definitivamente, pur non rinunciando mai alla nazionalità italiana e dove riuscì ad acquistare una certa celebrità pel canale che provvede d'acqua la città d'Aix in Provenza, ideato e fatto eseguire da lui ed al quale fu poi, per gratitudine, imposto il suo nome.

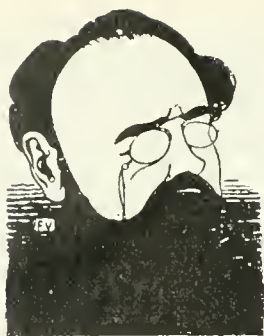
Una bronchite violenta ammazzava in quarantotto ore l'ingegnere Zola, appena cinquantenne, e la giovine vedova rimaneva sola con l'unico figliuolo di sette anni appena. Per di più, non essendo ancora compiuta la grandiosa e benefica opera idraulica del marito, ella, che non aveva alcuna esperienza degli affari, si trovò ben presto in grandi strettezze finanziarie.

Ciò non pertanto, il piccolo Émile fu posto in collegio, e vi rimase fino ai 18 anni, dimostrando maggiori simpatie per le scienze, specie per le scienze naturali, che per le lettere, e stringendovi un'intima e poi mai in seguito interrotta amicizia col futuro ardimentoso pittore impressionista Paul Cézanne.

Nel febbraio del 1858, la vedova Zola ed il figlio lasciarono Aix ed andarono a stabilirsi a Parigi, dove il giovine Émile continuò il corso dei suoi studi. Ma, nell'anno susseguente, colui che doveva diventare uno dei più illustri scrittori della Francia, si presentava all'esame di baccelliere, era riprovato in belle lettere una prima e poi anche una seconda volta, ciò che lo persuase a rinunziare agli studi classici, tanto più che aveva già vent'anni e le condizioni della sua famiglia erano diventate addirittura disastrose.

Cominciò allora per lui, siccome ha narrato l'Alexis, un'esistenza randagia e miserabile, senza posizione, senza risorse, senz'avere dinanzi a sè alcun avvenire, un'esistenza di crudeli privazioni, di prestiti chiesti col rossore della fronte, di debiti contratti sotto gli artigli del bisogno, un'esistenza di azzardi, di pegni al Monte di pietà, di mobili lasciati in pagamento. Infine uno di quei tristi periodi che coloro che li hanno attraversati non ricordano mai senza un fremito.

ÉMILE ZOLA NEL 1881.

Fot. Cantin e Berger, Parigi.

VALLOTON — ÉMILE ZOLA.

(« REVUE BLANCHE », 1894).

Finalmente, dopo due anni di tale penosa vita zingaresca, Émile Zola entrava nello stabilimento dell'editore Hachette, nella qualità d'impacchettatore di libri, e con la paga di cento lire mensili, paga che, stante la sua laboriosità, gli veniva ben presto aumentata, sino a raddoppiarsi. Egli rimase con l' Hachette per tre anni, finchè nel 1865, incoraggiato dal successo ottenuto da un suo volume di bozzetti e raccontini, *Contes à Ninon,* edito dal Lacroix, dal suo primo romanzo, *La confession de Claude,* e da una serie di ardimentosi saggi critici di letteratura e d'arte, che doveva più tardi riunire sotto il titolo espressivo di *Mes haines,* egli rinunciò al suo impiego per consacrarsi interamente alla letteratura.

Volendo d'ora innanzi vivere dei proventi della sua penna, lo Zola dovette entrare nel giornalismo. Il Villemessant, il celebre fondatore del *Figaro,* lo accolse molto simpaticamente, e gli assegnò nel suo nuovo giornale *L'Événement* la rubrica bibliografica e, di lì a poco, lo incaricò dell'annuale rivista critica del *Salon.*

Gli articoli sul *Salon,* nei quali, svelando le rivoluzionarie sue idee estetiche, lo Zola aggredì ferocemente le trionfali mediocrità accademiche per esaltare il ribelle Édouard Manet, suscitarono un grande scandalo nel mondo artistico, tanto che egli fu costretto a sospenderli per ordine del direttore del giornale.

Poco dopo, egli pubblicava, quasi contemporaneamente, l'uno a Parigi e l'altro a Marsiglia, *Le voeu d'une morte* e *Les mystères de Marseille,* due romanzi scritti giorno per giorno per fare quattrini, e che quindi non hanno alcuna importanza artistica, e non ebbero, d'altra parte, alcun successo presso il pubblico.

Fu nel 1867 che, sull'*Artiste,* la famosa rivista letteraria di Arsène Houssaye, comparve *Thérèse Raquin,* il primo suo romanzo che possegga un effettivo valore artistico. Contro di esso principiarono a piovere quelle iraconde accuse d'immoralità e quelle basse contumelie, che dovevano d'allora in poi esser lanciate, al comparire d'ogni suo nuovo libro, contro l'ardito e battagliero novatore, il cui destino era di rivoluzionare la moderna letteratura romanzesca. Fu l'inizio d'una fierissima lotta, che è stata sostenuta con indomito coraggio, per trent'anni e più dal geniale caposcuola del naturalismo, lotta gloriosa la cui storia è troppo nota per essere da me, ancora una volta, narrata.

* * *

Lo studio di alcuni bizzarri problemi fisiologici, fatto causalmente pel terzo suo romanzo giovanile, spinse Émile Zola, che era già presso la trentina, a ricercare nel *Traité d'hérédité naturelle* del dottor Lucas la base scientifica di tutta un'opera varia e complessa, formata di parecchi volumi, che fosse la storia naturale e sociale di una famiglia sotto il Secondo Impero, concezione grandiosa, che erasi venuta maturando a poco a poco nel suo cervello, il quale aveva di sicuro ereditato da quello del padre suo ingegnere, un bisogno di costruzione architettonica e di lavoro posatamente preparato in antecedenza ed eseguito metodicamente anno per anno, giorno per giorno.

Fu così che nacque il famoso albero genealogico, che tante discussioni doveva in appresso suscitare; fu così che nel 1870 presso l'editore Lacroix, a cui successe lo Charpentier, comparve il primo volume della storia dei *Rougon-Macquart,* il quale da prin-

ÉMILE ZOLA.

FAC-SIMILE D'UNA COMPOSIZIONE DECORATIVA DI AUBREY BEARDSLEY.

ÉMILE ZOLA A MÉDAN — DISEGNO DI A. GUILLAUME.

(EN VACANCES, 1891, SUPPL. DELL'« ÉCLAIR »).

cipio non doveva contare che dodici volumi ed ha poi finito col comprenderne venti.

Come l'indole ordinata, metodica, architettonica di Zola l'aveva persuaso a tentare un'opera generale e complessa, ideata completamente in antecedenza e non già adattata, a metà lavoro, ad un titolo comune, siccome era accaduto per la *Comédie humaine* di Honoré de Balzac; come la frequentazione quotidiana con Letourneau, Broca, Haendel, Topinal e cogli altri antropologi, fisiologi e biologi, che andavano ogni giorno a trattenersi negli uffici di redazione del *Bien Public,* di cui Zola era critico drammatico, l'avevano indotto a tentare l'accoppiamento della scienza con l'arte, così la sua larga ed acuta visione del mondo esterno ed il suo amore per la vita lo spinsero a farsi campione del verismo, che egli ribattezzò col nome di naturalismo, col proposito di dargli così un suggello scientifico.

Pel trionfo del vero in arte avevano in Francia già combattuto abbastanza incoscientemente ma genialmente Balzac, grettamente i realisti Duranty e Champfleury, contro voglia Flaubert, arditamente e con piena e perspicace coscienza ma con una concezione troppo aristocratica dell'arte e con una visione forse troppo raffinata e troppo squisitamente nervosa del vero i fratelli Goncourt. Spettava però a Zola di ottenere, dopo fiera battaglia, la finale vittoria del verismo in letteratura, la quale poi, come succede per tutte le vittorie artistiche, doveva produrre la forte reazione neo-idealista, alla quale già da vari anni assistiamo.

Ed Émile Zola doveva vincere, non soltanto per le sue eccezionali doti artistiche, non soltanto per la meravigliosa possanza con cui, in una serie magistrale di volumi, ha dipinti gli spettacoli più svariati e più grandiosi, ha descritto le più implacabili passioni, ha mostrato le debolezze ed i vizi di tutte le classi sociali, non soltanto per il dono prezioso di far muovere tutta una massa di uomini, come i minatori di *Germinal,* come i soldati della *Débâcle,* spinti da un unico sentimento e da un unico appetito, e di far vivere di una vita prodigiosa e soprannaturale tutto un ambiente, siano i mercati come nel *Ventre de Paris,* sia la miniera come in *Germinal,* sia il parco come nella *Faute de l'abbé Mouret,* siano i grandi magazzini come nel *Bonheur des dames,* ma anche per quelli che possono sembrare difetti o deficienze agli artisti, ma che ne hanno assicurato il successo presso la grande massa dei lettori, la quale non potrà mai gustare appieno i libri di Flaubert e dei Goncourt, destinati specialmente ai raffinati buongustai dell'arte.

Così la semplificazione e la scomposizione in pochi caratteri essenziali di quasi tutti i tipi di uomini o di donne messi in iscena ed il ritorno meccanico di certe espressioni, di certe frasi, di certe parole, sempre le medesime, ad ogni ripresentarsi di date impressioni, aiuta e facilita la comprensione e l'emozione del lettore comune.

Così, per portare un altro esempio, quella spiccata tendenza ad ingrandire scene e persone, che era venuta eccessivamente esagerandosi negli ultimi romanzi dello Zola, specie in *Rome,* in *Paris* ed in *Fécondité,* quel bisogno del colossale, che fa ripensare a Victor Hugo romanziere, che lo trascina, come nelle ultime pagine della *Bête humaine* e dell'*Œuvre,* ad un simbolismo eccessivo, che spesso stuona in libri, i quali vorrebbero essere studi rigorosi della vita reale, se è senza dubbio un difetto riprovevole, è però fatto per impressionare e per più facilmente conquidere la fantasia del lettore comune.

Del resto tale difetto rivela una cosa strana, ma che ora nessuno più oserebbe negare, che cioè in

IL SOGNO DI ZOLA.

FAC-SIMILE DI UN DISEGNO DI J. L. FORAIN.

Émile Zola, accanto al perspicace e spietato osservatore della vita reale, vi era un esaltato poeta epico e che il secondo chiudeva spesso gli occhi al primo. Come diversamente spiegare il lirismo biblico, per cui il fiorito parco del *Paradou*, dove la bionda fanciulla ingenua si abbandona fra le braccia dell'abate Mouret, diventa un nuovo Eden e Serge ed Albine diventano dei nuovi Adamo ed Eva e per cui il dottor Pascal e Clotilde ci appaiono come un Re David ed una Sulamita dei tempi moderni, se addirittura non raffigurano il simbolico imeneo della Scienza e della Vita, sintetizzando così l'ideale estetico dell'opera zoliana?

Quale che sia il giudizio che si voglia dare dei tradimenti che lo Zola, trascinato dalla sua particolare indole artistica, ha fatto al programma rigidamente verista da lui proclamato con troppa foga e con evidente ingiustizia per le tendenze estetiche diverse dalla sua, nei parecchi suoi volumi critici; quale che sia la severità che si voglia dimostrare per la mediocre prova fatta dalla diretta intrusione della scienza nell'arte, da lui tentata coll'albero genealogico dei *Rougon-Macquart;* quale che sia il valore che si voglia attribuire alla sua nobile ma non sempre persuasiva morale di positivista convinto, non si può non dimostrare la più rispettosa ammirazione per questo gagliardo lavoratore e per questo coraggioso combattente della penna che è stato insieme un artista, un osservatore ed un pensatore e, sopra tutto, per l'opera sua più poderosa ed originale, l'*Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire,* a cui, dopo ventitrè anni di assiduo lavoro, egli, nel maggio del 1893, mise l'ultima pietra; per l'opera che riuscirà pei nostri posteri prezioso documento artistico e sociale della tumultuosa ed appassionata vita, durante circa dieci lustri ed in tutte le classi, in tutti gli ambienti, in tutti i momenti solenni, di una ricca, gloriosa ed intellettuale nazione; per l'opera che rimarrà come uno dei più grandiosi e geniali monumenti della letteratura del secolo decimonono.

Alors seulement, Pierre sentit en lui l'écroulement suprême. C'était bien fini, la science était victorieuse, il ne rien du vieux monde. Être le grand schismatique, le réformateur attendu, à quoi bon? N'était-ce pas édifier un rêve? Seule, l'éternelle lutte de la science contre l'inconnu, son enquête qui traquait, qui réduisait sans cesse chez l'homme la soif du divin, lui semblait importer, le laissait dans l'attente de savoir si elle triompherait jamais au point de suffire un jour à l'humanité, rassasi tous ses besoins. Et, dans le désastre de son enthousiasme d'apôtre, en face des ruines qui comblaient son être, sa foi morte, son espoir mort catholicisme le salut social et moral, il n'était plus tenu debout que par la raison. Elle avait fléchi un moment avait rêvé son livre, venait de traverser cette seconde et terrible crise, que le sentiment l'avait de nouveau chez lui emporté sur la raison. Sa mère s'était mise à pleurer en son cœur, devant la souffrance des misérables, dans d'irrésistible désir de les soulager, de conjurer les prochains massacres, et son besoin de charité lui avait ainsi fait perdre les scrupules de son intelligence. Maintenant, il entendait la voix de son père, la raison haute, la raison âpre.

CORREZIONI NELLA BOZZA DI STAMPA DI UNA PAGINA DEL « ROME ».

* * *

Se le opere minori di Émile Zola, che comprendono non meno di altri venticinque volumi, non hanno, di sicuro, l'eccezionale importanza estetica dei *Rougon-Macquart,* non sono però da trascurarsi da chiunque voglia conoscere più completamente la fisonomia intellettuale dell'illustre scrittore francese. Esse, d'altra parte, ci rivelano sempre più da quale ardente febbre di lavoro egli fosse acceso, tanto da indurlo a passare accanto alla sua scrivania, riempiendo della sua nitida scrittura un' innumerevole quantità di bianchi fogli di carta, la miglior parte della sua vita austera, la quale, prima che scoppiasse l'epico episodio dreyfusiano, non ebbe altri avvenimenti importanti che non fossero la pubblicazione di un nuovo volume o qualche impetuosa polemica letteraria.

Fra queste opere minori, ricorderò, oltre i già citati romanzi giovanili, tutta una serie di novelle, fra cui più d'una davvero bella, come per esempio *L'attaque au moulin* o *Pour une nuit d'amour,* ma nella maggior parte delle quali si sente lo sforzo per contenere l'ingegno, avvezzo alla descrizione delle larghe scene e alla narrazione dei complessi eventi, nei brevi confini della delicata forma letteraria, in cui invece si moveva con così agile e magistrale sapienza quel Guy de Maupassant, il quale, all'inizio della breve ma tanto gloriosa sua carriera letteraria, stimò titolo d'onore per lui proclamarsi seguace dello Zola, collaborando insieme con l'Alexis, il Céard, l'Hennique e l'Huysmans a quelle *Soirées de Médan,* che suggerirono a non so più quale giornalista parigino la leggenda satirica della *queue de Zola.* Ricorderò poi le opere drammatiche, delle quali non ebbero successo che quelle in collaborazione col Busnach, pasticciere teatrale di non comune abilità, e *Thérèse Raquin,* ma soltanto in Italia e per merito speciale di quella grande attrice che è Giacinta Pezzana. Ricorderò infine i due più recenti suoi cicli di romanzi, cioè *Lourdes, Rome* e *Paris,* col titolo comune di *Les trois villes,* in cui è studiato il problema religioso, sempre grave e sempre d'attualità, così come si presenta ai nostri giorni, e *Fécondité, Travail, Vérité* e *Justice,* col titolo comune di *Les Quatre Evangiles,* nei quali lo Zola, a cui la morte ha vietato di scrivere il quarto e più significativo di essi, presenta, in forma alquanto enfatica ed un po' troppo verbosa, un quadro di ciò che è l'umanità attuale, rosa da tanti mali e da tanti vizi, e di ciò che dovrà essere l'umanità futura, redenta dal socialismo.

In quanto alle opere critiche, esse hanno, più che altro, un retrospettivo interesse storico riguardo alle ardenti polemiche che, durante un ventennio circa, hanno fatto spargere fiumi d'inchiostro pro e contro il naturalismo, patrocinato da Émile Zola,

come la formola completa e definitiva della letteratura moderna.

Non è forse superfluo il mostrare in qual modo questo nuovo realismo, in veste scientifica, fosse presentato dallo Zola e quale, a parer suo, ne fosse il passato e quale ne dovesse essere l'avvenire.

Iniziatore della formola naturalistica in Francia (giacchè lo Zola aveva il torto comune a molti suoi compatrioti di non conoscere e di non pigliare in considerazione che soltanto la letteratura francese, come se le altre non esistessero neppure) deve considerarsi, malgrado le molteplici sue contraddizioni, il Diderot; Balzac e Stendhal ne furono gli ampliatori, mentre Flaubert ed i Goncourt furono coloro che la regolarono e le aggiunsero l'attrattiva di uno stile colorito e vibrante di vita; infine essa trovò due strenui campioni nel Daudet e nello Zola stesso.

I caratteri di detta formola d'arte sono parecchi, sicchè io mi accontenterò di accennare soltanto ai più essenziali.

Primo carattere del romanzo naturalistico è la riproduzione fedele della vita, che fa lo scrittore, scartando ogni elemento romanzesco. La composizione di esso si riduce quindi alla scelta delle scene e ad un certo armonico ordine di sviluppo, in modo che l'interesse dell'opera, allargandosi e nel medesimo tempo semplificandosi, non sorga già da un intreccio più o meno complicato, ma dall'esattezza delle dipinture della realtà e dalla novità dei documenti umani, sui quali esso è costruito.

GILBERT-MARTIN — ZOLA E L'ACCADEMIA.

— VOULEZ VOUS ACCEPTER MON BRAS ?

(« LE DON QUICHOTTE », NOVEMBRE 1889).

LUQUE — L'AUTORE DI « GERMINAL ».

(« CARICATURE », APRILE 1885).

Il secondo carattere consiste nel non mettere in iscena eroi, ma nel ritrarre uomini e donne con il loro aspetto veritiero, quali a noi si presentano di continuo nella vita di tutti i giorni.

Vi è poi un terzo carattere, di cui fu strenuo sostenitore e fedele applicatore Gustave Flaubert, che consiste nella più serena e completa impersonalità. L'autore si sforza di scomparire intieramente dietro l'azione che mette in iscena, accontentandosi di esporre i fatti, senza fare mai digressioni o riflessioni, senza affliggersi o rallegrarsi insieme coi suoi personaggi, senza ricavare alcuna conclusione o moralità, perchè saranno i lettori che, se lo vorranno, concluderanno sui dati presentati loro o si sforzeranno di trarre dal libro un qualche pratico ammonimento. Così il romanzo non è più che un'intensa evocazione della natura e dell'umanità ed il pubblico non fa col leggerlo che penetrare esso medesimo nell'ambiente descritto e fra i personaggi posti in iscena ed analizzati nei loro appetiti, nei loro sentimenti e nei loro propositi.

Mutate in tal modo le condizioni del romanzo e ristretto il campo dell'invenzione, le doti che dal romanziere richieggonsi sono ben altre. Tra esse due sono le essenziali, cioè il senso del reale, che consiste nel comprendere la natura e ritrarla tale quale è, e l'espressione personale, che è posseduta soltanto da colui che nel riprodurre la natura sa farla vivere di una particolare sua vita propria, due doti che sono riassunte nella famosa definizione zoliana: « *L'oeuvre d'art est un coin de nature vu à travers un tempérament* ».

I romanzieri naturalisti, per riuscire a dare uno spiccato accento di vita vissuta alle loro opere, debbono costruirle su di una grande quantità di note, prese con lunghe e scrupolose cure. Eglino non si accingono a scrivere che quando hanno studiato e conosciuto bene il campo d'osservazione su cui stanno per avanzarsi e quando hanno radunato i molteplici documenti dei quali hanno bisogno.

Queste note in cui raccolgono laboriosamente e pazientemente tutto ciò che riescono a sapere intorno alla società che vogliono dipingere in un dato

STEINLEN — « LOURDES » — DISEGNO PEL « GIL BLAS ILLUSTRÉ ».

romanzo sono quelle di cui i Goncourt pei primi proclamarono, col nome di *documenti umani,* l'assoluta necessità per comporre romanzi, nei quali, come nei mirabili loro libri di storia aneddotica e di descrizione analitica della società francese del Settecento, rivivesse, sotto il soffio miracoloso dell'arte, una vera umanità.

Col naturalismo, dunque, l'antico romanzo di cavalleria, il romanzo di avventure, il romanzo romanticamente sentimentale diventava una specie di critica dei costumi, delle passioni, degli atti del personaggio posto in iscena, studiato nella propria costituzione e nelle influenze che l'ambiente e le circostanze e ercitano su di lui. L' immaginazione, come è facile comprendere, non ha più in tutto ciò la parte principale: essa si trasforma in intuizione, in deduzione ed opera sui fatti probabili che non si sono potuti osservare direttamente e sulle conseguenze che stabilisconsi quanto più è possibile con metodo logico.

Fin qui le teorie dello Zola, togliendo loro quanto evvi in esse di troppo assiomatica e coercitiva legiferazione, a cui soltanto intelligenze di mediocre levatura e senza alcuna fiamma d'originalità possono servilmente piegarsi, hanno del vero e del buono. Non si può quindi negare che il romanzo moderno debba in parte ad esse di essersi sempre più ampliato e nobilitato, diventando una forma seria, appassionata, vivente dello studio letterario e dell'inchiesta sociale, diventando, mercè l'analisi e la indagine psicologica, una specie di rivelatrice storia morale contemporanea, tanto che, essendosi imposte le ricerche ed i doveri della scienza ed avendone rivendicate la libertà e la franchezza, adesso non ci sembra nè ingiusto nè esagerato orgoglio quello di Balzac di proclamarsi *docteur ès sciences sociales.* Ma laddove lo Zola è evidentemente caduto in errore è quando ha creduto di poter esagerare a suo beneplacito l'importanza dell'elemento scientifico da

introdurre nell'arte. Difatti egli non si è peritato d'affermare, fondandosi sull'*Introduction à l'étude de la medecine expérimentale* di Claude Bernard, che bisogna applicare il metodo sperimentale al dramma ed al romanzo. Orbene si può forse concedere che allorquando talvolta il romanziere, partendo dalla realtà dell'ambiente e dalla verità, sempre abbastanza relativa, del documento umano, arriva alle conseguenze possibili dei fatti, stabiliti dapprima con logica rigorosa, segua una via scientifica, poichè egli tali deviazioni del vero dipendono dall'indole diversa dello scrittore. Come si fa mai ad applicare un metodo tanto rigorosamente scientifico quanto è quello sperimentale, se vi sono deviazioni di verità, che gli tolgono qualsiasi efficacia ed importanza?

E' indubitato che ai tempi nostri la scienza e l'arte non sono più, come nei secoli scorsi, completamente separate e distinte, giacchè le barriere che le dividevano sono state tolte via ed oggidì

STEINLEN — « LOURDES » DISEGNO PEL « GIL BLAS ILLUSTRÉ ».

piuttosto che servirsi dell'immaginazione procede per induzione. Ma se ciò prova che al romanzo, dentro però certi limiti, può applicarsi il metodo induttivo, non ne deriva punto che gli si possa applicare altresì il metodo sperimentale, perchè è impossibile non tener conto dell'espressione personale.

Se, dunque, nell' esperimento, inteso nel pretto senso scientifico, la persona dello sperimentatore non influisce menomamente sui risultati, talchè essi appaiono identici così quando l'operatore è Bernard, come quando è Maganzie, nel romanzo invece i risultati variano notevolmente a seconda che l'autore ne è Flaubert o Goncourt, Zola o Daudet. Lo Zola medesimo ha riconosciuto che nel romanzo l'arte non soltanto non finge più d'ignorare la scienza e di non averne alcun bisogno, ma se ne impone, ogni volta che lo creda opportuno, gli studi ed i doveri. Ma se l'arte ha adesso più di un punto di contatto con la scienza e più di un elemento comune con essa, non deve e non può, per l'intrinseca sua natura, mai e poi mai assimilarsi ad essa.

Del resto, le teorie d'arte, come i programmi politici, non hanno che un'importanza caduca e d'opportunità transitoria. Guai quindi a colui che sa architettare un'abile teoria estetica e non foggiare una vigorosa opera d'arte; guai al letterato, al pittore, al musicista che rimane chiuso nei cancelli della sua teoria estetica, in modo che la sua ispirazione non può più battere le ali verso i superni

GUYDO — ÉMILE ZOLA, CANDIDATO ALL'ACCADEMIA.

(« LE TRIBOULET »).

cieli dell'arte! Émile Zola, vinto dall'empito creativo del suo poderoso ingegno, ha assai spesso col fatto contraddetto alle sue teorie ed egli se ne crucciava e si crucciava sopra tutto, nella sua fiera ribellione contro il romanticismo, di sentirsi per tanta parte ancora romantico. Ed aveva torto, come hanno torto coloro che, lui vivente e commemorandolo adesso che è morto, si sono compiacciuti nel fare risaltare queste contraddizioni tra il critico, il quale, conveniamone pure, era mediocre ed unilaterale, e l'artista, che, malgrado le sue deficienze e le sue esagerazioni, era originale e possente.

Ciò che invece a me sembra interessante di rilevare, per accertare ancora una volta come la Bellezza sia affatto indipendente dalla Morale, è che, allorquando le preoccupazioni etiche si sono insignorite del tutto del cervello del grande scrittore francese, l'opera sua si è posta rapidamente per la china della decadenza estetica.

***

Pure affermando l'influenza perniciosa che sull'elemento estetico ha esercitato negli ultimi anni della carriera letteraria dell'autore dell'*Assommoir,* l'ingigantire che ha fatto nel suo cervello l'elemento etico, non si può disconoscere che, trattandosi di un romanziere a tendenze sociali, è indispensabile il mettere bene in luce quale fosse la sua morale e quale la particolare sua concezione della vita e del mondo.

Lo Zola, che già si era fisicamente e moralmente descritto in Pierre Sandez dell'*Œuvre,* ha voluto poi, tradendo sempre più il famoso precetto flaubertiano dell'assoluta impersonalità del romanziere, affidare al protagonista del vigesimo ed ultimo volume dei *Rougon-Macquart* la delicata missione di essere il portavoce delle sue idee filosofiche. Tutto ciò, dunque, che costui dice, specie nelle sue discussioni con la diletta nipote, acquista una particolare importanza.

Ecco innanzi tutto un brano, in cui lo Zola nel Dottor Pascal descrive evidentemente sè medesimo: « Et il continua, disant les choses crues de l'existence, l'humanité exécrable et noire, sans quitter « son gai sourire. Il aimait la vie, il en montrait « l'effort incessant avec une tranquille vaillance, « malgré tout le mal, tout l'écoeurement qu'elle « pouvait contenir. La vie avait beau paraître affreuse, elle devait être grande et bonne, puisqu'on « mettait à la vivre une volonté si tenace, dans le « but, sans doute, de cette volonté même et du grand « travail ignoré qu'elle accomplissait. Certes, il était un savant, un clairvoyant, il ne croyait pas « à une humanité d'idylle vivant dans une nature « de lait, il voyait au contraire les maux et les « tares, les étalait, les fouillait, les cataloguait depuis trente ans; et sa passion de la vie, son admiration des forces de la vie suffisaient à le jeter « dans une perpétuelle joie, d'où semblait couler « naturellement son amour des autres, un attendrissement fraternel, une sympathie, qu'on sentait « sous sa rudesse d'anatomiste et sous l'impersonnalité affectée de ses études ».

A completare questo ritratto morale, ecco uno squarcio dell'eloquenza un po' enfatica, con cui il Dottor Pascal glorifica la vita: « Sì, sì! il faut « savoir, savoir quand même et ne rien cacher, et « tout confesser des choses et des êtres!... Aucun « bonheur n'est possible dans l'ignorance, la certitude seule fait la vie calme. Quand on saura « davantage; on acceptera certainement tout... Vouloir tout guérir, tout régénerer, c'est une ambition fausse de notre égoïsme, une révolte contre « la vie, que nous déclarons mauvaise, parce que

A. GILL — ÉMILE ZOLA.

(« LES HOMMES D'AUJOURD'HUI »).

« nous la jugeons au point de vue de notre inté-
« rêt. Je sens bien que ma sérénité est plus grande, « que j'ai élargi, haussé mon cerveau, depuis que « je suis respectueux de l'évolution. C'est ma pas-« sion de la vie que triomphe, jusqu'à ne pas la « chicaner sur son but, jusqu'à me confier totale-« ment, à me perdre en elle, sans vouloir la re-« faire, selon ma conception du bien et du mal. « Elle seule est souveraine, elle seule sait ce que « elle fait et où elle va; je ne puis que m'efforcer « de la connaître pour la vivre comme elle demande « à être véeue.... La vie est plaine, le monde se « sauve à chaque heure par l'amour, par le travail « immense et incessant de tout ce qui vit et se « reproduit, à travers l'espace .... La vie impecca-« ble, la vie toute puissante, la vie immortelle! »
Adunque, malgrado tutto, si deve amare la vita e bisogna osservarla sotto ogni suo aspetto, bisogna studiarla in ogni sua fase per conoscerla appieno ed apprendere a viverla, così come va vissuta. Ecco ciò che Emile Zola oppone ai pessimisti, che nella vita non iscorgono che dolore; ecco ciò che oppone agli idealisti che chiudono gli occhi o si rifugiano nel sogno per non vedere le brutture del mondo. In un precedente libro, *La joie de vivre*, egli aveva fatto comprendere che la gioia della vita sta nell'azione e nell'abnegazione, mentre la conclusione dello sconsolato romanzo *L'Œuvre* è « Allons travailler! », due parole che efficacemente riassumono tutto quanto lo Zola diceva, con l'abituale calda parola, di lì a qualche anno, in un discorso agli studenti parigini, della nobile funzione del lavoro quale regolatore per eccellenza della vita.

Tutto questo costituisce una morale elevata e virile, ma essa poggia sur una fede intera, sconfinata nella scienza positiva e sulla nobile utopia di una futura società redenta da essa. Orbene, senza punto ammettere cogli idealisti alla Brunetière, che essa abbia ai giorni nostri fatta bancarotta, non si può negare ch' abbia troppo promesso e troppo poco mantenuto e che, d'altra parte, se vi sono spiriti sereni e bene equilibrati, i quali appagansi delle realtà dell'esistenza, belle o brutte che esse siano, i quali rimangono soddisfatti delle particolari e limitate vittorie che nei differenti rami della scienza il positivismo ottiene ed i quali per le sconfitte e per le delusioni ch'esso, come ogni altro metodo, subisce non si disanimano punto, vi sono però altri spiriti irrequieti e scontenti — e grande ne è il numero in questa torbida epoca nostra — i quali al contrario si scorano presto e, fra le due fedi incondizionate nel Divino e nella Scienza, preferiscono la prima, che non vieta loro il conforto del sogno. Il voler costringere tutti ad ogni costo e sempre al reale, mentre pur non si può disconvenire che tanta parte di mistero è dinanzi ed intorno a noi, l'affermare recisamente, come fa il Dottor Pascal, « qu' il n' y a santé, même beauté possible au dehors de la réalité », ecco il torto di Zola e dei materialisti, ecco ciò che ha prodotta l'attuale reazione mistico-idealistica, ecco ciò che a tante giovini penne ha strappata la risposta che l'affermazione troppo assoluta del Dottor Pascal strappa alla bocca ribelle della sua allieva benamata: « Il n'y a pas de réalité! »

J. F. RAFFAELLI — MANET E ZOLA A TAVOLA

GILBERT-MARTIN — SULLA STRADA DELL'ACCADEMIA.

Del resto, neppure Zola, checchè abbia fatto dire al suo Dottor Pascal, ha saputo negare, specie in arte, un posto onorevole al sogno. Non è stato forse lui che nell'ultima pagina di un suo romanzo ha scritto « Tout est rêve »? Non è stato forse lui che in una lettera a Primo Levi ha scritto « Il est convenu que mes *Quatre Evangiles* ne seront qu' un rêve et je dirais même mon rêve »? Ciò che i positivisti hanno il diritto ed il dovere d'impedire, con tutte le loro forze, è che la passione per il sogno, per il fantastico, per l'iperbolico non trasmodi e non comprima e vizii la visione serena, l'amore sano ed entusiastico pel vero.

Paris 25 février 94

Mon cher confrère, je suis désolé de ne pouvoir vous envoyer une bonne réponse. Mais je n'ai jamais parlé en public, je n'ai fait que lire, et fort mal. Ce serait une désillusion pour mes amis littéraires d'Italie et pour les belles italiennes, qui ne me trouveraient ni jeune ni beau. N'insistez pas.

Ce que je vous promets c'est d'aller vous serrer la main, à l'automne.

Cordialement à vous

Émile Zola

AUTOGRAFO DI ÉMILE ZOLA.

Quest'amore per la verità, che è stato il faro luminoso, il quale ha guidato ogni passo di Émile Zola nell'arte come nella vita, si trova nuovamente descritto nei suoi tratti essenziali nell'ultimo romanzo uscito dalla sua penna, al cui protagonista Marc, così come a Pierre Sandoz ed al Dottor Pascal, egli ha infuso un po' della sua anima. Udite:

« Marc était un esprit de logique et de lumière. « La raison très nette et très solide en lui, avait « le besoin de tout baser sur la certitude. Et de « là venait son absolue passion de la vérité. Il n'y « avait à ses yeux de repos possible, de bonheur « vrai que dans la certitude, lorsqu'elle se trouvait « complète, définitive et décisive en son être. Il « n'était pas un grand savant, mais il tenait à bien « savoir ce qu'il savait, à ne plus douter de la « possession de la vérité, une vérité expérimentale, « acquise à jamais. La souffrance cessait avec son « doute; il redevenait très gai, très bien portant, « et sa passion de la vérité n'avait ensuite d'égale « que sa passion de l'enseigner aux autres, de la « faire entrer dans les crânes et dans les coeurs « de tous. Alors, se manifestaient ses dons mer- « veilleux, il apportait la méthode qui simplifie, « classe, inonde tout de clarté. Sa conviction tran- « quille s'imposait, les notions obscures s'éclairaient, « paraissaient aisées et simples. Il donnait un in- « térêt, une âme, une vie aux éléments les plus « arides. Il arrivait à passionner la grammaire et « l'arithmétique, les rendait pour ses élèves inté- « ressantes comme des contes. Aussi, dans sa fonction « modeste, sa passion de la vérité ne faisait-elle « que grandir comme un besoin des plus impérieux. « Elle finissait par être sa santé, son existence el- « le-même, car il ne vivait normalement qu'en elle. « Et c'était ainsi que du moment où il ne possé- « dait pas la vérité, il tombait en détresse, en an- « goisse, torturé par la nécessité immédiate de la « conquérir, de l'avoir à lui toute entière, pour « l'enseigner aux autres sous peine de ne plus vivre, « de passer les jours dans un intolérable malaise « moral et même physique. »

ÉMILE ZOLA

Per quanto vana ed assurda può sembrare questa ricerca della certezza a quegli spiriti sottili ed arguti pei quali, come per Ernest Renan, la verità è dovunque ed in nessun posto, è però innegabile che essa presenti un carattere di grande nobiltà e che possa giovare non poco a ritemprare lo spirito ed a dare la vigoria necessaria per le fiere lotte della vita, specie ai giovani. Io credo quindi che chi sapesse, con sagace accorgimento, scegliere nella complessa e frondosa opera di Émile Zola un buon numero di pagine caratteristiche e significative, come quelle citate or ora da me, potrebbe formarne un libro atto ad insegnare, con l'eccezionale efficacia persuasiva dell'arte, ai giovani ad apprezzare la vita al suo giusto valore, a chiedere al lavoro la norma della propria condotta, a cercare ognora e sovra tutto la verità ed a chiedere le gioie più intense e più pure alla fratellevole abnegazione umana. Quale più persuasiva confutazione di questo volume di virile ed austera educazione civile alle

accuse di bassa immoralità e di avida speculazione pornografica, che per tanti e tanti anni sono state di continuo lanciate contro il geniale scrittore francese, soltanto perchè costui, convinto che l'artista avesse i medesimi doveri di completa e precisa sincerità dello scienziato, non si arretrò dinanzi ad alcuna più audace descrizione e chiamò sempre ogni cosa col suo vero nome?

* * *

E, ritornando di nuovo dal letterato all'uomo, mi sembra che sia d'essenziale importanza l'osservare che l'atto semplice e coraggioso, per cui, in un giorno culminante della sua esistenza, Emile Zola, scrivendo la famosa lettera « *J'accuse* », si lanciò in una lotta epica a favore del Capitano Dreyfus, mettendo a repentaglio la sua fama, la sua fortuna, la sua calma domestica e perfino la sua integrità personale, è la suprema logica conseguenza della sua visione d'arte. Sì, l'artista, che osservando, analizzando e mettendo spietatamente a nudo, durante circa quaranta anni, le immonde piaghe di una società corrotta ma redimibile, scrisse un'opera ardita e grandiosa, che per tanta parte non morrà, e l'eroe civile, che, con la straordinaria sua foga combattiva, riuscì a strappare un innocente ad una pena ingiusta, crudele ed infamante, furono guidati dalla medesima coscienza, assetata di Verità e di Giustizia!

VITTORIO PICA.

ÉMILE ZOLA SUL LETTO DI MORTE.

(Fot. Cantin e Berger, Parigi).

LA TELEGRAFIA SENZA FILI.

O parola dell'uom che or l'ali hai ratte
Come l'uman pensiero
E vai pel mare e su per l'Alpi intatte
Hai libero sentiero
E traversi città rumoreggianti
O nell'ombra sopite
Legando odi ed amor, letizie e pianti
Tra le disgiunte vite.

L'EMPORIUM fu una delle prime riviste che si occupasse dell'argomento, consacrandogli cinque anni fa un lungo articolo [1]. Però, siccome gli esperimenti in proposito hanno assunto in questi ultimi tempi un'importanza grandissima, così questa Rivista ha pensato che sarebbe utile ed interessante ritornare sull'importante scoperta, discutendone i progressi ed analizzando i recenti trionfi. Avendo avuto agio di occuparmi della questione [2] e continuando tuttora i miei studi in proposito, ho creduto fare cosa accetta ai numerosi lettori riassumendo ciò che di più importante è stato pubblicato sull'argomento da riviste americane ed europee, unendovi le informazioni ed i pareri avuti personalmente da alcuni scienziati.

* * *

Se la telegrafia senza fili fosse sorta prima di quella solita a fili, con ogni probabilità quest'ultima non sarebbe mai esistita. Ma il fato, e forse ancor più i mezzi scientifici ristretti di cui disponevano i primi telegrafisti, non hanno permesso che la telegrafia eterea sorgesse prima di poco tempo fa. Fin dai tempi più antichi, dall'epoca remota in cui il romano Famiano Strada nel XVI secolo mostrava possibile una trasmissione per mezzo di un magnete, a quando con gli esperimenti di Franklin nella metà del XVIII secolo, di Le Sage nel 1774, di Cavallo nel 1795, di Soemenering nel 1809 e di Ampère si preparavano gli apparati di telegrafia di Morse nel 1832, di Wheatstone in Inghilterra, di Cramer e Siemens in Germania ed infine di Gauss nel 1833, non sorse mai a nessuno per la mente che si potesse far a meno del filo conduttore per trasmettere le comunicazioni, anzi, senza tema di errare, potrei dire che chi avesse avuto l'ardire di lontanamente ammetterne la possibilità, poteva correre tutti i rischi di vedersi tacciato di pazzo od almeno di visionario.

G. Marconi

La telegrafia senza fili si potrebbe dividere dunque in quattro classi di sistemi, secondo che ciascuno si basa su di un fenomeno piuttosto che su di un altro. Abbiamo così telegrafi ottici, telegrafi per induzione elettromagnetica, telegrafi servendosi delle radiazioni ultra-violette ed infine telegrafi per scintilla elettrica o per onde hertziane.

I telegrafi ottici sono i più antichi, la loro origine perdendosi nella notte del tempo. Già presso i Greci, come narra lo storico Polibio, vissuto 300 anni avanti Cristo, si usavano trasmettere dispacci militari per mezzo di torcie disposte in modo da raffigurare le varie lettere dell'alfabeto greco, situate di distanza in distanza sulle alture. I telegrafi per induzione magnetica hanno per prototipo il sistema Preece, di cui l'*Emporium* in altra occasione ha diffusamente parlato [1], mentre i telegrafi per raggi ultra-violetti (apparecchi del resto ancora in istato embrionale) furono studiati da parecchi, fra i quali l'italiano Adamo Bosco, giovane studiosissimo di fenomeni fisici ed inventore reputato.

Viene infine per ultimo la telegrafia senza fili per scintilla elettrica, che per i suoi ultimi esperimenti e risultati è quella che ora ci interessa. Non mi fermerò a parlare nè delle onde elettriche scoperte dall'Hertz nel 1884, nè del *coherer* che basandosi sopra una speciale proprietà delle polveri metalliche scoperta dal Calzecchi-Onesti, fu per primo usato come rivelatore di onde nel 1890 dallo scienziato francese Branly e indi da Oliver

[1] Vol. VI, pag. 123, Agosto 1897. *Segnalazioni a distanza senza filo.*

[2] Mi sento in dovere, cominciando a scrivere quest'articolo, di ringraziare vivamente quei sommi scienziati quali: Righi, Marconi, Ferrini, Bertelli, Guarini, Slaby, Branly, Braun, Popoff, Pilkikoff, Ducretet, Calzecchi, Lodge, che vollero con tanta bontà essermi larghi d'informazioni, d'opuscoli e di fotografie.

[1] *Emporium*, Vol. VI, pag. 123.

PROF. R. H. HERTZ

E. BRANLY.

Lodge in Inghilterra. Come pure tralascerò di descrivere i primitivi apparati del Marconi, chè di questi già a lungo fu parlato in questa rivista, limitandomi a dare un cenno sopra i nuovi perfezionamenti, facendo un po' di storia delle più interessanti esperienze.

* * *

Le prime esperienze di telegrafia senza fili, se guardiamo un articolo del « Matin » portante la data del 1875, dovrebbero essere dovute al professore americano Loomis, del Jale College di New-York, il quale riuscì per mezzo di pulsazioni elettriche (?), trasmesse per mezzo di fili metallici, sostenuti da cervi-volanti, a stabilire segnali a varie miglia di distanza.

Nel 1879, e precisamente il 17 gennaio, il giornale « L'Etoile Belge » pubblicava questa curiosa nota che ora ho sott'occhi e che traduco: « V'è in Roma un canonico di S. Remo chiamato, che pretende di aver scoperto un sistema di telegrafia senza fili. Il degno uomo, pieno la testa della sua strana scoperta, si è fitto in capo che il governo debba comperare la scoperta ed il Papa benedirlo ».

PROF. TEMISTOCLE CALZECCHI-ONESTI.

PROF AUGUSTO RIGHI.

E. DUCRETET.

PROF. OLIVER LODGE.

Avendo però trovato difficoltà insuperabili per la realizzazione delle sue idee, tanto se ne impressionò da restarne profondamente colpito. Infatti, ritiratosi nella sua patria, diede segni non dubbi di alterazione mentale.

Varie prove furono fatte da Edison nel 1885, come pure da Threffal e William Crookes. Rathenau intanto nel 1894 pubblicava un' importante opera sulla telegrafia senza fili, mentre lo scienziato russo Popoff, quasi contemporaneamente all'inglese Oliver Lodge, costruiva un primo apparecchio basato sulle onde hertziane.

Preece, il celebre direttore del Post-Office di Londra, riuscì, servendosi di correnti d'induzione, a scambiare verso il 1892 e nel 1894 alcuni aerogrammi fra Lavernock e l'isola di Steepholm nel canale di Bristol ad una distanza di 4 miglia.

Questi sistemi s'allontanavano nei primi tempi dai desiderata della pratica, non potendosi superare che distanze molto piccole, gli apparecchi funzionando inoltre con molta irregolarità.

Fu allora, che presentando un completo apparecchio senza fili, si rivelò il nostro Guglielmo Marconi. La fama mondiale che si è saputo ac-

A. POPOFF

PROF. F. BRAUN.

quistare in questi ultimi anni rende necessaria una rapida biografia.

Guglielmo Marconi nacque a Bologna, nella patria di Galvani, in una casa situata in piazza San Salvatore, di fianco al palazzo Marescalchi. Il padre di lui, vecchio ancor vegeto ed arzillo malgrado

TRASMETTITORE PER IL TELEGRAFO SENZA FILI DI GUGLIELMO MARCONI, CON GLI ULTIMI PERFEZIONAMENTI.

i suoi 79 anni, nacque ai Bagni di Porretta nel 1823. Nel 1855 sposava la signorina Regnoli, figlia di ricchi e conosciuti banchieri, avendone un figlio che fu chiamato Luigi.

Rimasto vedovo dopo non molto tempo, passò a seconde nozze con l'irlandese Annetta Jameson, nata a Dublino nel 1842. Da questo nuovo matrimonio nacquero due figli, Alfonso nel 1865 e Guglielmo nel 1874.

Il più giovane dei due, che dovea poi diventare inventore tanto celebre, passò la prima giovinezza parte a Firenze, parte a Livorno, ove dal valente professore Rosa ebbe le prime importanti nozioni di fisica. Fu nel 1894 che trovandosi in villeggiatura a Andorno in circondario di Biella ebbe la prima idea del telegrafo senza fili. Le prime esperienze furono condotte a termine l'anno dopo nella sua villa di Grifone a Pontecchio in provincia di Bologna, indi continuate nella città delle due torri, all'università, sotto la sorveglianza dell'illustre pro-

fessore Augusto Righi, inventore dell' oscillatore o produttore di onde, che porta il suo nome e che è ora generalmente usato dai vari sistemi.

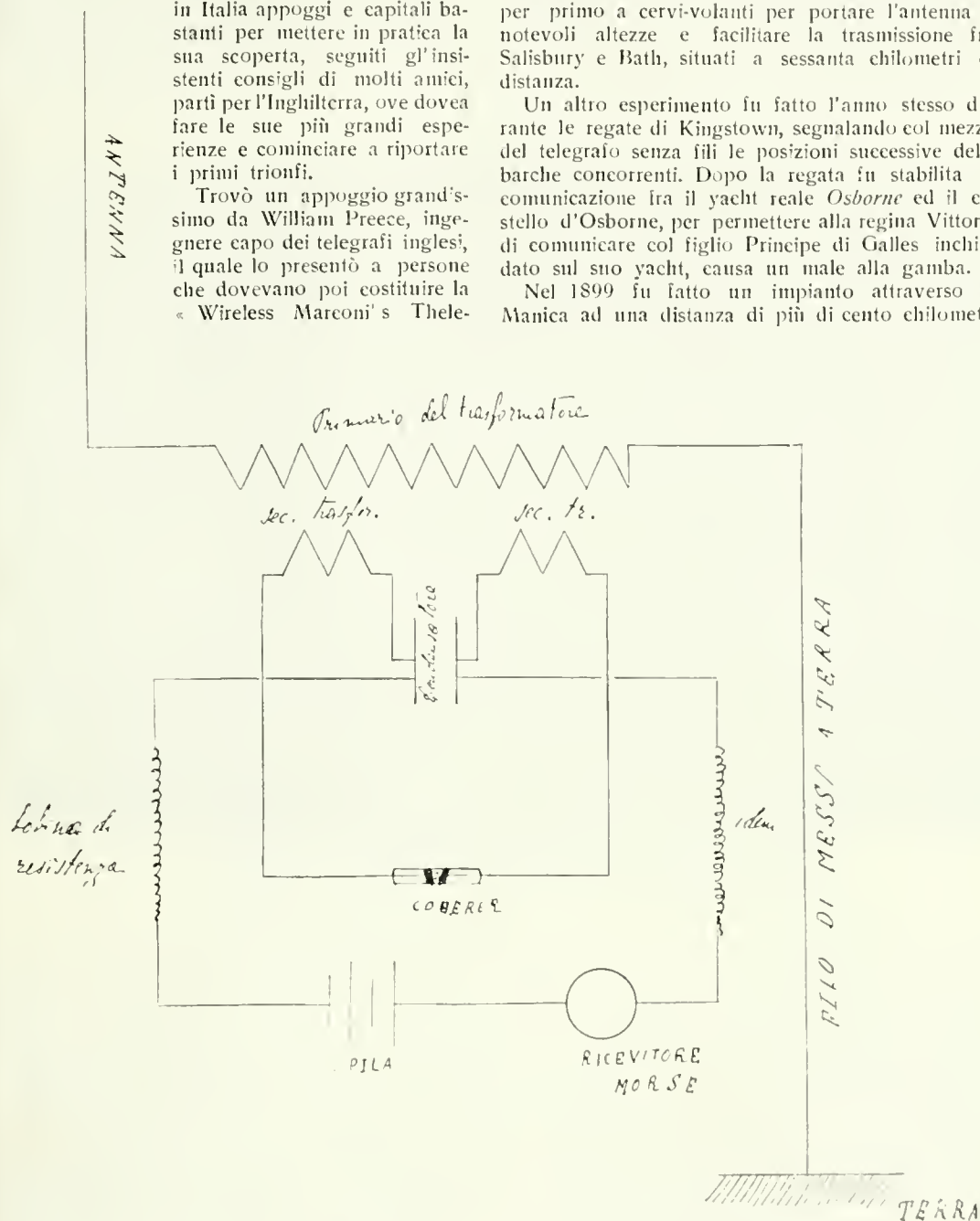
Il governo italiano s'interessò della scoperta e per suo ordine furono fatte le esperienze di Spezia nel 1897.

Però Marconi, non trovando in Italia appoggi e capitali bastanti per mettere in pratica la sua scoperta, seguiti gl'insistenti consigli di molti amici, partì per l'Inghilterra, ove dovea fare le sue più grandi esperienze e cominciare a riportare i primi trionfi.

Trovò un appoggio grandissimo da William Preece, ingegnere capo dei telegrafi inglesi, il quale lo presentò a persone che dovevano poi costituire la « Wireless Marconi's Thelegraph Comp. Limited » che sfrutta ora le invenzioni ed i brevetti del giovane inventore italiano e gli ha fornito i cinque milioni necessari a coprire le spese assunte finora con le esperienze.

Le prime prove fatte in Inghilterra ebbero luogo sul canale di Bristol, seguite poco dopo da quelle nella pianura di Salisbury, dove Marconi ricorse per primo a cervi-volanti per portare l'antenna a notevoli altezze e facilitare la trasmissione fra Salisbury e Bath, situati a sessanta chilometri di distanza.

Un altro esperimento fu fatto l'anno stesso durante le regate di Kingstown, segnalando col mezzo del telegrafo senza fili le posizioni successive delle barche concorrenti. Dopo la regata fu stabilita la comunicazione fra il yacht reale *Osborne* ed il castello d'Osborne, per permettere alla regina Vittoria di comunicare col figlio Principe di Galles inchiodato sul suo yacht, causa un male alla gamba.

Nel 1899 fu fatto un impianto attraverso la Manica ad una distanza di più di cento chilometri

APPARECCHIO DI TELEGRAFIA SENZA FILI MARCONI, CON GLI ULTIMI PERFEZIONAMENTI — RICEVITORE.

tra il faro di South Foreland e Calais, ed anche questa volta si ebbero risultati soddisfacentissimi.

* * *

Le prove condotte con esito tanto felice in Inghilterra spingevano Marconi a passare l'Oceano, trasportando il suo campo d'attività in America. Il disegno del viaggio fu realizzato nel principio del 1899. Nè gli tardò molto l'occasione di mostrare al pubblico del nuovo mondo la bontà del suo sistema. Gordon Bennet, il miliardario e famoso direttore del *New-York Herald* in occasione della gran corsa di yachts fra l'Inghilterra e gli Stati Uniti, rappresentati rispettivamente dalle due navi *Columbia* e *Shamrock,* chiese all'inventore italiano di avere per mezzo del telegrafo senza fili i risultati della corsa.

Poco dopo le prove della regata il ministero della marina americano entrò in trattative con la « Wireless Marconi's Company » per poter applicare alle navi da guerra americane il nuovissimo sistema di comunicazione. Gli esperimenti furono compiuti verso la fine del 1899 fra l'incrociatore *New-York* e la corazzata *Massachussets.* Benchè la commissione esaminatrice si mostrasse favorevole, tuttavia le prove dovettero essere interrotte, perchè il governo inglese, causa la guerra del Sud-Africa allora scoppiata, chiedeva urgentemente alcuni apparati completi per munire le colonne di spedizione e le navi manovranti nelle acque del conflitto.

Nel mese di novembre del 1899 Marconi tornando in Inghilterra, prima d'imbarcarsi sul *St. Paul* aveva reso partecipe la stazione inglese di Alum-Bay che avrebbe dalla nave prima dell'arrivo trasmesse alcune comunicazioni. Il giorno 15, mentre il piroscafo si trovava ancora a più di 60 miglia da Southampton, gli apparati registrarono i primi segnali spediti dalla costa dal maggiore Flood-Page e dal signor H. Jameson Davis. In tutte le ore seguenti fu uno scambio attivissimo di dispacci di una chiarezza invidiabile e furono comunicate a bordo, per questo mezzo, le ultime notizie della guerra Sud-Africana.

STAZIONE DI POLDHU (CORNOVAGLIA).

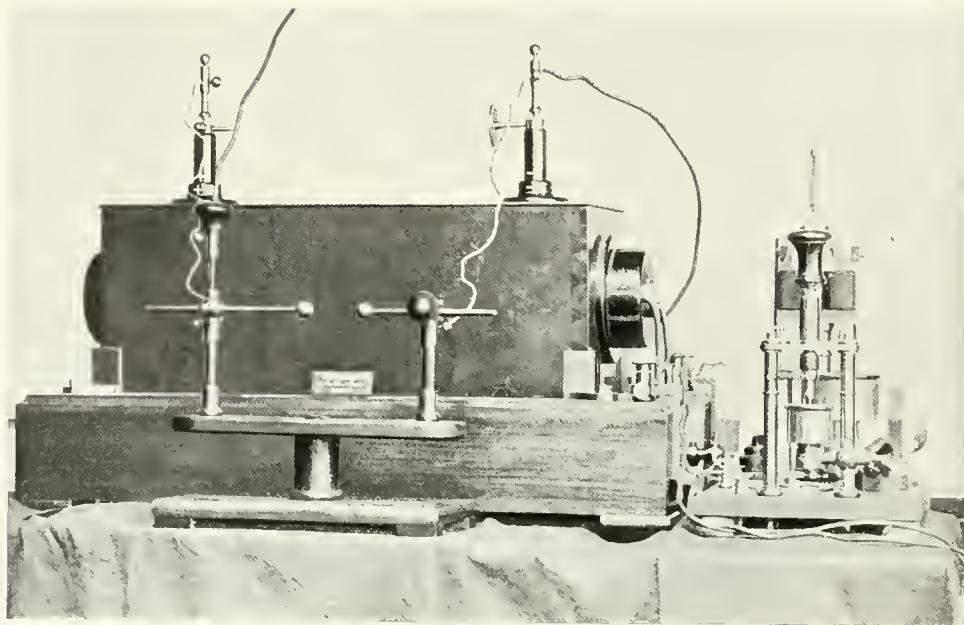
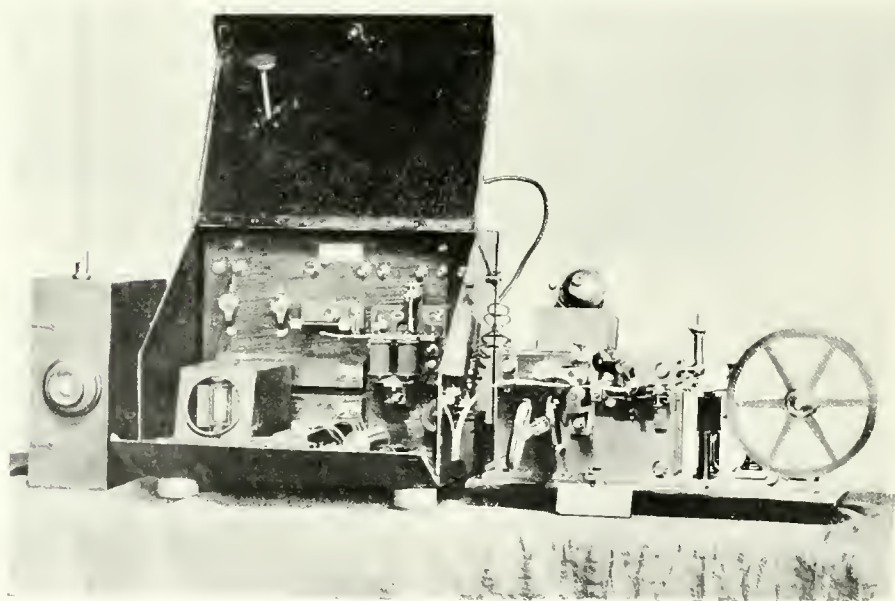
L'entusiasmo sollevato da queste prove fu tale, che si stampò a bordo, a memoria dell'avvenimento, un numero unico, il cui introito di cinque lire la copia fu versato a beneficio del fondo di cassa del « Seamans Fund ».

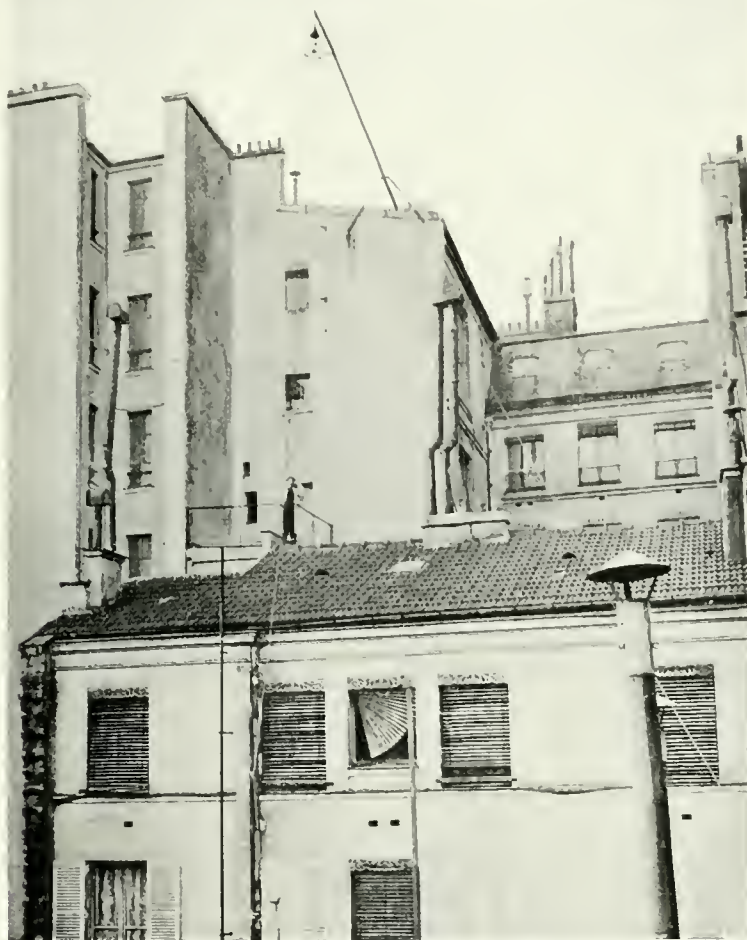
Prove più o meno importanti seguirono in Inghilterra ed in America durante tutto il 1900 fino al 1901, anno che doveva essere testimone dell'apoteosi Marconiana prodotta dalle esperienze fra l'Europa e l'America. Marconi voleva tenere sopra la gran prova il più assoluto dei segreti, non volendo sentirsi tacciare di presuntuoso in caso che i risultati si mostrassero negativi. Anzi, per sviare i sospetti suscitati dalle dicerie sollevate da un gran giornale americano, dichiarò formalmente che veniva solo per fare delle esperienze con navi manovranti a trecento chilometri al largo.

Questa asserzione non era che una finta, avendo egli dato ordini precisi prima di partire, perchè dall'Inghilterra ad ore destinate in alcuni giorni fissati gli venisse trasmessa come segnale la lettera *S* rappresentata nell'alfabeto di Morse da tre lineette (— — —).

STAZIONE DEL TELEGRAFO SENZA FILI DEL « NEW-YORK HERALD » A SIASCONSET (ISOLA NANTUCKET, MASS.).

Il giorno 6 dicembre 1901 Marconi assieme ai suoi assistenti Kemp e Paget giunse a S. Giovanni di Terranuova, in quella stessa città che nel 1858 era stata collegata per prima con l' Europa dal primo cavo transatlantico. Il giorno 12 cominciarono le prime prove, ma essendo sorto un vento fortissimo, fu impossibile far salire il cervo-volante porta-antenna. La sera, dopo molti tentativi, un pallone riuscì ad elevarsi fino a 130 metri d'altezza. Marconi si pose ad aspettare le comunicazioni nella stazione di Signal Hill, il posto più eminente della città. Nella camera dove erano situati gli apparecchi, non si trovavano che due persone sedute davanti al delicatissimo ricevitore, munito per l' occasione di un telefono di squisita sensibilità, mentre un filo uscendo dalla finestra andava al pallone.

L' aspettativa si prolungava d' oltre mezz' ora, quando Kemp avvertì i colpi del telegrafo e il

SISTEMA DI TELEGRAFIA SENZA FILI DUCRETET-POPOFF — STAZIONE TRASMETTITRICE.

SISTEMA DI TELEGRAFIA SENZA FILI DUCRETET-POPOFF — STAZIONE RICEVITRICE.

martelletto decoherizzante cominciò a colpire il coherer. Il telefono, intanto, fece sentire ripetutamente con somma chiarezza tre colpi, corrispondenti alle tre lineette componenti la comunicazione prestabilita. Marconi rivolgendosi all'assistente disse: « Signor Kemp, guardate se ci arriva qualche cosa ». vulgata in un attimo al mondo intiero, suscitando prima un senso di profondo stupore, indi l'entusiasmo in alcuni, l'incredulità in altri. Le polemiche fiorirono numerose, nè mancarono le critiche basse e volgari dettate dall'invidia. Un nuovo fatto venne però a troncare le cattive lingue.

UNA STAZIONE DI TELEGRAFIA SENZA FILI SISTEMA DUCRETET-POPOFF, AL CENTRO DI PARIGI.

Alle ore 1.10 altri segnali, alle 2.20 ancora. Non vi era più dubbio possibile, la grande vittoria era stata riportata, due mondi erano stati riuniti dall'elettricità, fatto degno per sè solo di render imperituro il ricordo di un secolo.

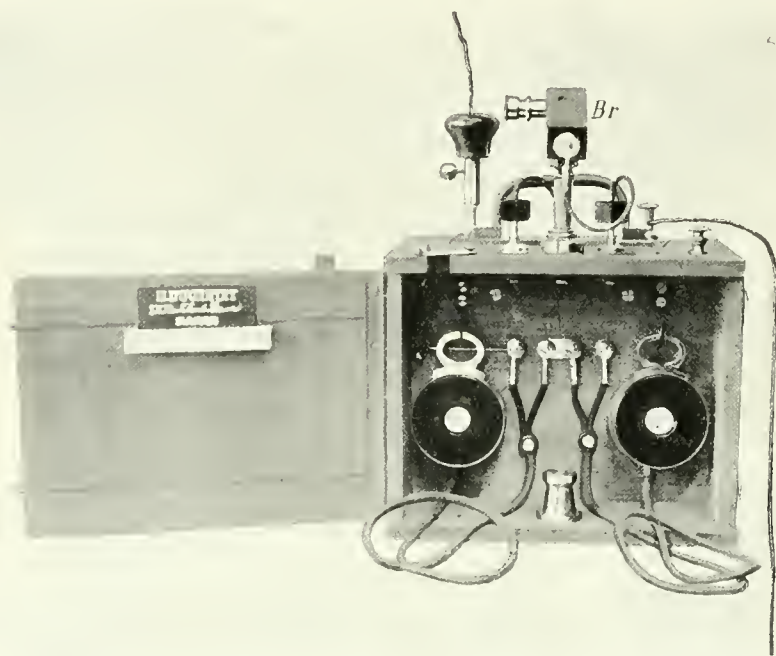
Marconi cablografò tosto la lieta novella al ministro della marina Morin e la notizia venne di-

Una delle maggiori ragioni portate dagli avversari del Marconi e con cui si cercava di dimostrare l'impossibilità di una comunicazione a qualunque distanza e quindi l'illusione della prova fra l'Europa e l'America era la seguente. Noi sappiamo che le onde hertziane prodotte dagli apparecchi di telegrafia senza fili si trasmettono come la luce in

linea retta. Ora, se noi congiungiamo con una retta San Giovanni di Terranuova e Poldhu, avremo che questa linea, a cagione della rotondità della terra, verrà a passare a più di trecento chilometri sotto le maggiori profondità dell'Oceano, le quali come sappiamo non superano gli 11000 metri. D'altra parte la terra è del tutto opaca alle onde hertziane. Dunque riunendo questi fatti ne verrebbe la completa illusione della prova di Marconi.

Consultai vario tempo fa molti scienziati intorno al modo di spiegare le trasmissioni fra i due mondi.

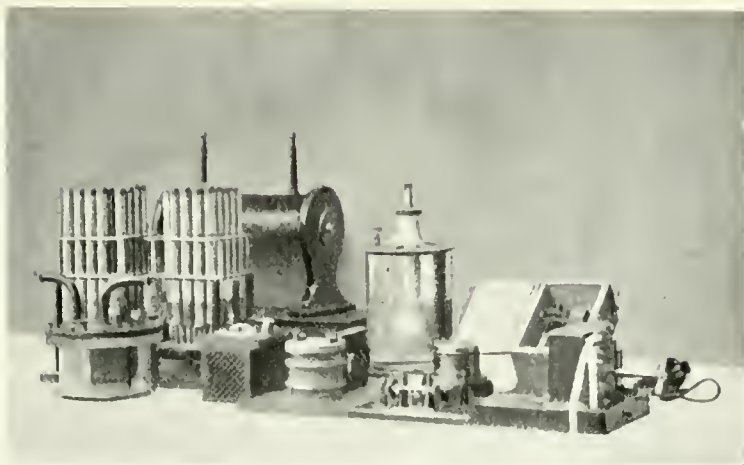
decessore doveva esclamare: « Capitaine, lorsque vous entendrez parler de mon télégraphe comme de la merveille du monde, souvenez vous que la découverte en a été faite à bord du *Sully* ». Eppure certo non pensava che settant'anni dopo, ancora nella sublime immensità dell'Oceano, un altro doveva avere la conferma della vittoria della sua scoperta.

Marconi prima di partire aveva ordinato di spedirgli ad ore stabilite dei dispacci dalla lontana costa inglese. Il giorno 22 febbraio del 1902, presenti numerosi ufficiali e passeggeri, il telegrafo

SISTEMA DI TELEGRAFIA SENZA FILI DUCRETET-POPOFF — RICEVITORE RADIO-TELEFONICO.

Ebbi molte risposte, ma a dire il vero nessuna mi soddisfece. Il certo è che noi ci troviamo costretti a credere che le onde elettriche, le quali in condizioni normali si propagano in linea retta, s'inflettono in varie occasioni per delle ragioni, che non ci è dato ancora di conoscere.

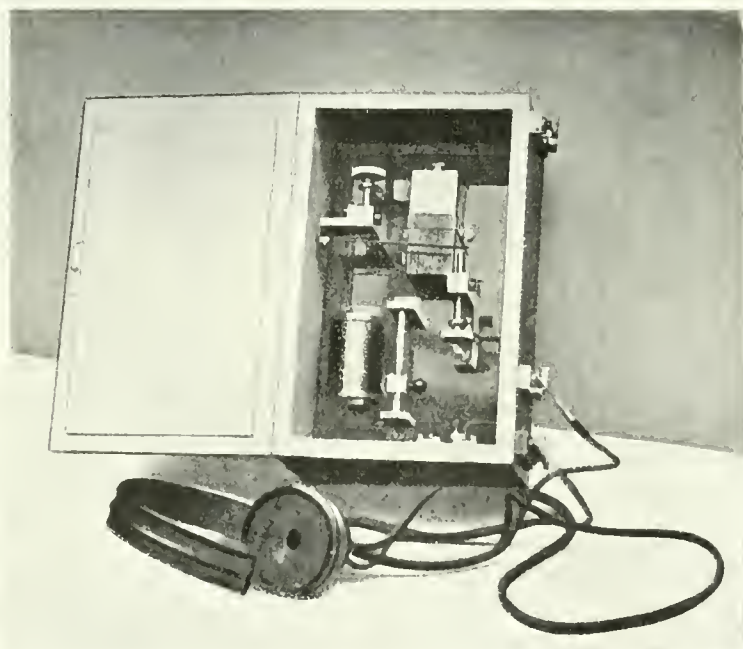
Dopo le accoglienze trionfali avute a New-York il Marconi s'imbarcò sul *Philadelphia* pel ritorno in Europa. Questo viaggio rimarrà memorando nella storia della scienza come quello compiuto nel 1832 da Morse sulla nave *Sully*, nel qual viaggio fu inventato il telegrafo, che ora si trova applicato in quasi tutte le stazioni del mondo. Fu nel mezzo dell'Oceano, il gran laboratorio della splendida invenzione di Marconi, che il grande pre-

cominciò ad avvertire la prima comunicazione mentre che l'Europa si trovava ancora a 2099 miglia lontano. Gli apparati, benchè di tipo sensibilissimo, non differivano dagli altri usati nelle esperienze precedenti. La comunicazione venne scritta con somma chiarezza ed autenticata con la seguente dichiarazione del capo degli ufficiali di bordo, dichiarazione di cui credo interessante riportare il testo integrale inglese: « Received on SS' Philadelphia, Lat. 42. 1 N. Long. 47.23 distance 2.099 (two thousand and ninety-nine) statute miles from Poldhu. Capt. A. R. Mills ».

Marconi, parlando col signor Herbert Mac Clure, ebbe occasione di dire: « Ora voi non potrete affermare che io vi abbia mistificati con le espe-

SISTEMA DI TELEGRAFIA SENZA FILI BRAUN — APPARATO COMPLETO.

rienze di Terranuova! » Infatti, questa era la più luminosa prova, il più solido argomento che d'un colpo solo rovesciava tutte le obiezioni degli avversari. Veniva dimostrata chiaramente possibile la trasmissione di un dispaccio da un punto all'altro del globo.

Durante il memorabile viaggio continuarono a trasmettere dispacci a distanze varianti; fra gli altri fu ricevuto un dispaccio di quattro parole a 1551 miglia dall'Inghilterra.

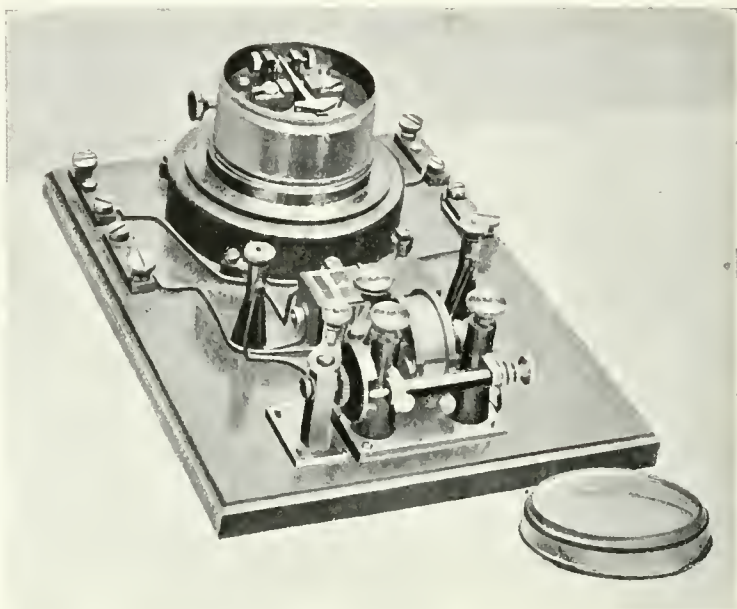
L'entusiasmo suscitato da questa ultima prova fu enorme. A New-York tutti volevano vedere la

SISTEMA DI TELEGRAFIA SENZA FILI BRAUN — RICEVITORE PER TELEGRAFIA E TELEFONIA

preziosa striscia di carta che portava il dispaccio, la quale, come dissi sopra, fu vidimata dal comandante il *Philadelphia*, capitano Mills.

Finalmente le esperienze di Cronstadt hanno avuto un'importanza pure notevole, benchè non abbiano sollevato nel pubblico quella viva corrente di curiosità destata dalle prove precedenti. In esso, oltre la circostanza della presenza di due sovrani, il Re d'Italia e l'Imperatore di Russia, si ebbe la prova a distanza di più di 1500 chilometri attraverso le terre; inoltre in essa s'ebbe il collaudo della riuscita una nuova scoperta del Marconi chiamata « detector magneticum », di cui dirò più innanzi.

I risultati di questi esperimenti, fatti per ordine del ministro della marina, furono riuniti una relazione ufficiale [1] compilata dal tenente Luigi Solari collaboratore del Marconi e vidimata dal contrammiraglio Carlo Mirabello comandante delle forze navali del Mediterraneo.

Il 10 giugno 1902 la regia nave *Carlo Alberto* partiva da Napoli per Portland. Durante la traversata veniva installata a bordo una stazione radio-telegrafica, utilizzando apparecchi Marconi di vecchio tipo. Giunta la nave in Inghilterra, il Solari per ordine del ministro della marina recavasi la sera del 19 giugno alla stazione di Poldhu a conferire con Marconi; ivi ebbe la comunicazione della scoperta del « detector magneticum ». Il giorno 26 giugno Marconi saliva sulla *Carlo Alberto* ed offriva in omaggio il primo campione di detector. Il contrammiraglio Mirabello decise che del prezioso dono restasse perpetuo ricordo sulla nave, dando ordine d'incidere sulla parte metallica della torre corazzata chiudente da poppavia la stazione radiotelegrafica la seguente iscrizione:

Oggi 26 giugno 1902, Guglielmo Marconi onorava di sua presenza questa regia nave, ancorata dinanzi a Poole, inaugurandovi il primo campione del nuovo ricevitore magnetico « detector » da lui inventato e dato in dono alla « Carlo Alberto » che, prima fra tutte le navi del mondo, ne constatava il funzionamento in mare.

SISTEMA DI TELEGRAFIA SENZA FILI BRAUN — RICEVITORE SPECIALE PER TELEGRAFIA.

Dopo quel giorno cominciò una serie di esperimenti fra la nave e la stazione extra-potente di Poldhu, i più interessanti che furono mai eseguiti su nave da guerra.

Ben 117 radio-telegrammi di una chiarezza ed una precisione perfetta furono scambiati in tutto il viaggio della *Carlo Alberto* da Poole a Cronstadt, da Cronstadt all'isola Gotland e da questa a Kiel, a Ferrol, Cadice, Gibilterra e Cagliari. Nell'ultimo tratto di navigazione fra Cagliari e Spezia furono ricevuti tre telegrammi provenienti dall' Inghilterra,

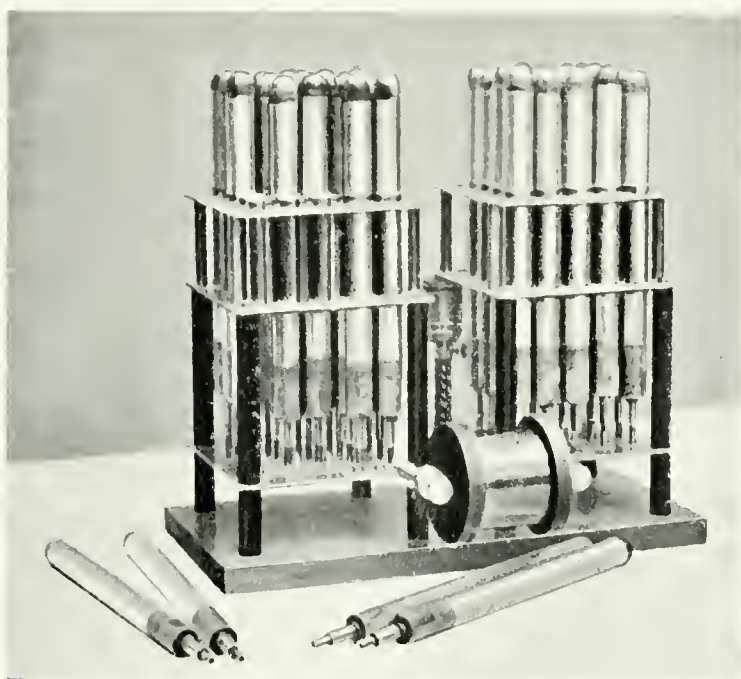
[1] *Rivista marittima* (supplemento), Fascicolo X, ottobre 1902.

cioè da una distanza di 1540 km., di cui quasi un migliaio attraverso terre molto accidentate; uno dei telegrammi era diretto dai direttori della Marconi's Company a S. M. il Re, un altro al ministro della marina, il terzo al contrammiraglio Mirabello.

Il tenente Solari ha presentato le seguenti conclusioni al ministro della marina, rendendogli conto della propria missione:

1. « Non vi è distanza che limiti la propagazione di onde elettriche sopra la superficie terracquea del globo quando l'energia di trasmissione è proporzionata alla distanza da raggiungere ».

A quest'ultimo paragrafo credo utile d'aggiungere le parole del contrammiraglio Mirabello scritte al ministro della marina a proposito delle ultime esperienze:

« Gli splendidi risultati ottenuti in questa campagna, che rimarrà memorabile nella storia della radio-telegrafia, compiuta sotto l'egida della nostra bandiera, con personale esclusivamente italiano, segnano un trionfo per la patria e per la Marina in particolare ed affermano in modo indiscutibile la pratica applicazione della meravigliosa invenzione del nostro grande concittadino.

SISTEMA DI TELEGRAFIA SENZA FILI BRAUN.
APPARECCHIO A TUBI CILINDRICI PER LA PRODUZIONE DI ONDE HERTZIANE.

2. « Le terre interposte fra una stazione radiotelegrafica trasmettente e ricevente non interrompono la rispettiva loro comunicazione ».

3. « La luce solare ha l'effetto di diminuire il campo d'irradiazione delle onde elettriche e richiede quindi l'impiego di una maggiore quantità d'energia di giorno che di notte ».

4. « L'efficienza del *detector* magnetico è stata dimostrata superiore a quella di qualsiasi *coherer* ».

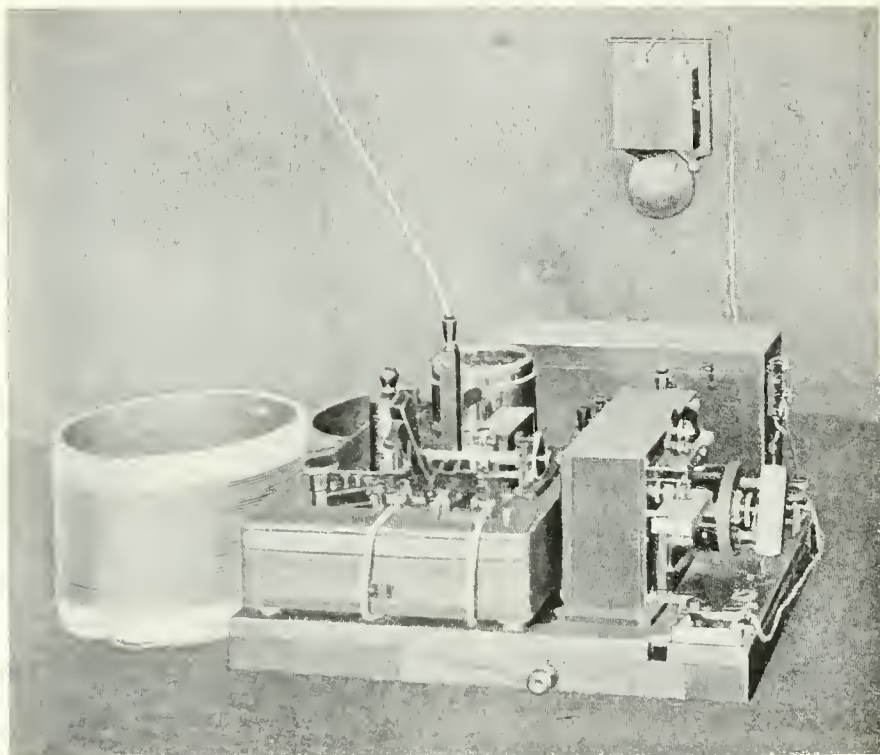
5. « La telegrafia senza fili sistema Marconi è entrata, mercè le ultime innovazioni, nel campo delle maggiori applicazioni pratiche, sia commerciali che militari, senza limite di distanze ».

« In meno di tre anni Egli, col suo genio, con la sua perseveranza e colla tenacia di propositi che lo distingue, è passato dalle comunicazioni a poche decine di chilometri a quelle di tremila e più, che tanti ne intercedono fra capo Lizard e capo Breton nel Canadà, *sulla riuscita del quale prossimo esperimento non avvi alcun dubbio* ».

Marconi, ripartito sulla *Carlo Alberto*, è giunto in America a tentare la regolare trasmissione fra i due mondi e sono certo che quando questo articolo vedrà la luce, se la grande applicazione non sarà un fatto compiuto, certo non tarderà molto a compiersi.

* * *

Il telegrafo senza fili nelle sue origini presentava dei gravissimi difetti che non corretti ne avrebbero resa l'applicazione di utilità molto problematica. La trasmissione dei dispacci, fra gli altri, non presentava quelle garanzie di segretezza assolutamente necessarie. Nei primi tempi qualunque apparecchio ricevente trovandosi sulla sfera d'azione del trasmettitore percepiva la comunicazione.

A levare questo grave inconveniente si posero corpo vibrante corrisponda a quello che può emettere il corpo sonoro, mentre invece saranno nulle se ci allontaniamo di un massimo da queste condizioni di consonanza. Ora, se si potesse ottenere colle onde hertziane il medesimo fenomeno, constatato per le onde sonore, si troverebbe non presentare difficoltà l'accordare un ricevitore con un trasmettitore. La difficoltà si trova però nel fatto, che la diminuzione di risonanza così spiccata per le onde sonore è per le onde di Hertz lentissima, essendochè questo genere di energia vibrante scom-

APPARATO COMPLETO DI TELEGRAFIA SLALY-ARCO.

tosto scienziati di tutti i paesi con tanto più d'ardore, chè dalla soluzione del problema doveva emergere vittorioso un sistema piuttosto che un altro. Il Marconi, dopo molte prove ed esperienze senza numero, riuscì ad ottenere risultati insperati per mezzo della *sintonizzazione*, cioè dell'accordamento del ricevitore con il trasmettitore.

Ecco su che principio si basa la scoperta.

Se un corpo sonoro viene posto vicino ad un altro vibrante, si porrà anch'egli in vibrazione. Queste vibrazioni, che potremmo chiamare indotte, saranno rilevantissime nel caso che il suono emesso dal pare molto rapidamente avendo una permanenza minima di vibrazione.

Le onde di Hertz poi si potrebbero piuttosto paragonare ad un rumore confuso, che ad un suono, essendo esse formate di numerosissime specie di onde. Per risolvere la questione era necessario far in modo, con disposizioni speciali, che le onde fossero rese il più possibile permanenti, risultato ottenuto da Marconi col suo moderno sistema di telegrafia senza fili, di cui darò ora descrizione sommaria.

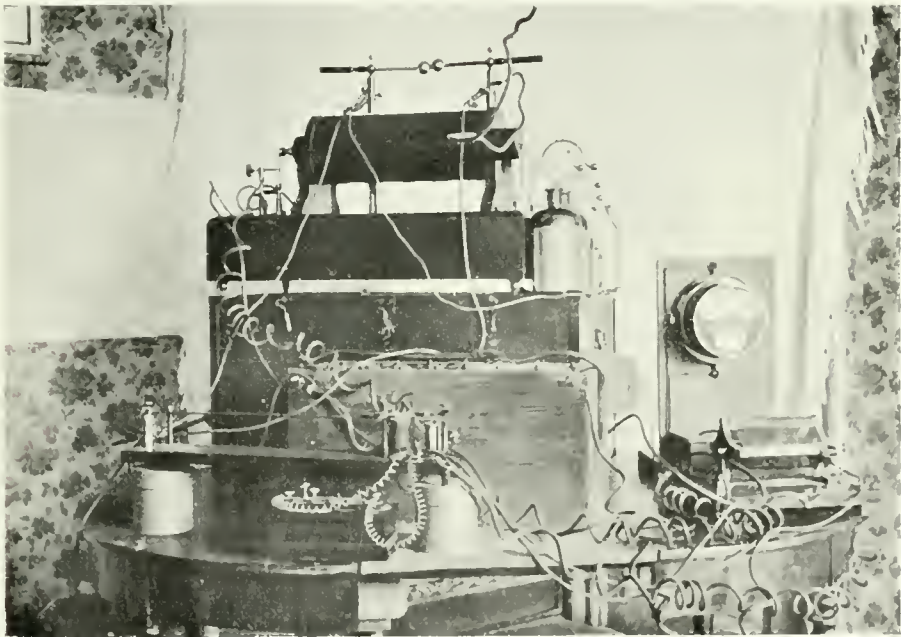
Il moderno trasmettitore potrebbe dividersi in due

parti, in un eccitatore o produttore di onde primario e in un apparecchio secondario o trasformatore. L'eccitatore primario è formato di 13 bottiglie di Leida, le cui armature sono in comunicazione con i poli dell'oscillatore di Righi. La bobina di Ruhmkorff carica le bottiglie, le quali giunte ad un certo limite di tensione si scaricano oscillando.

Il secondario è composto di un' antenna [1] rilegata direttamente con la terra, senza che vi sia connessione con l'eccitatore. La scarica oscillante prodotta dalle bottiglie di Leida e dall' oscillatore si trasmette per induzione all'antenna per mezzo di un trasformatore costituito di un quadro di legno immerso nell'olio, su cui sono avvolte come circuito primario alcune spire del circuito primario dell'eccitatore, mentre varie spire del filo costituente l'antenna formano il secondario. Questo sistema ridurrà l'oscillazione in modo tale, che emessa dall' antenna essa si avvicinerà il più possibile come era richiesto ad un suono musicale puro. Sappiamo infatti dalla fisica che un eccitatore chiuso disperde male le onde e queste si annullano poco rapidamente. Avviene che parte delle ondulazioni vengano trasportate per induzione nel secondario del trasformatore e quindi lanciate rapidamente nell' aria. Per un certo tempo l'ampiezza delle vibrazioni viene ad essere tenuta costante, l'energia persa trovandosi tosto rimpiazzata finchè dura la carica delle bottiglie di Leida.

EMILIO GUARINI.

Il ricevitore per mezzo di adatti trasformatori viene disposto in modo da non poter ricevere che onde di una data frequenza, quelle che emette un dato trasmettitore e quello solo. Con questo sistema l'areografia permette il più assoluto dei segreti, come è stato dimostrato dalle prove fatte sui transatlantici la *Campania* e l' *Umbria*, i quali, benchè muniti degli apparecchi Marconi, non ebbero alcun sentore dei dispacci scambiati tra il piroscafo *Philadelphia* e la stazione di Poldhu in Cornovaglia. In caso di guerra, per massima

[1] Nelle esperienze della *Carlo Alberto* l' antenna era rappresentata da un fascio di cinquanta fili tesi verticalmente per mezzo di un sostegno isolato tirato fra i due alberi della nave. (Vedasi l'illustrazione).

RIPETITORE PER LA TELEGRAFIA SENZA FILI INVENTATO DALL'ITALIANO EMILIO GUARINI.

precauzione, come ebbe occasione di dire ultimamente il Marconi, le navi possono essere fornite ciascuna di due apparecchi, uno per le notizie generali di poca importanza, l'altro per le comunicazioni segrete.

Il ricevitore con un'ultima scoperta venne reso completamente indipendente. Il nuovo apparecchio venne provato per la prima volta a Cronstadt e fu battezzato col nome di « detector magneticum ». Dandone la descrizione, credo di portar alla conoscenza del pubblico una cosa del tutto inedita. Nel nuovo apparato è completamente eliminato il tubetto sensibile chiamato *coherer*, di cui l'*Emporium* ha tanto diffusamente parlato cinque anni fa. Alla proprietà delle polveri metalliche sotto l'influenza delle onde è stato sostituito un curioso fenomeno chiamato dai fisici: *isteresi magnetica*. Ed in altre parole: se un'elettro-calamita, la cui proprietà è di attirare il ferro, è sottomessa all'azione delle onde hertziane, si riscontrano in essa delle curiosissime modificazioni nelle facoltà attrattive. Modificazioni che sono direttamente proporzionate all'ampiezza ed alla frequenza delle onde. Marconi si servì di questo fenomeno per costruire il suo apparecchio.

Esso consiste in un'elettro-calamita fissa, su cui girano per mezzo di un solito sistema d'orologeria delle striscie di ferro. Queste si trovano, come è ben facile a comprendersi, sottomesse ad azioni di calamitazione crescenti o decrescenti, secondo che entrano od escono dal campo di attrazione prodotto dall'elettro-calamita. Questi pezzi di ferro sono sensibilissimi all'azione istantaneamente demagnetizzante prodotta dalle onde elettriche; le variazioni poi vengono rese palesi per mezzo di un telefono magnetico sensibilissimo di sistema ordinario.

STAZIONE DI TELEGRAFIA SENZA FILI SLALY-ARCO SULLE COSTE DEL MARE DEL NORD.

Ecco l'opinione del contrammiraglio Mirabello sulla nuova scoperta:

« Di una estrema semplicità di costruzione, esso (il detector) non ha bisogno di essere regolato, non si sregola mai; fedele e costante ripetitore di ogni segnale radio-telegrafico, non ha una sola volta fallito al suo scopo, come ho personalmente potuto

constatare. A differenza del coherer che ha bisogno di continue cure e di molta pratica per parte dell'osservatore, il detector può servire a chichessia, purchè questi conosca l'alfabeto Morse e si abitui a ricevere ad udito. »

La rapidità di trasmissione col nuovo apparato è di molto aumentata, potendosi telegrafare con esso fino a 25 parole al minuto, numero del resto che, come aveva occasione di dire Marconi, sarà fra breve duplicato.

* * *

La telegrafia senza fili entra trionfante nel campo della pratica utilità. Infatti, accertato dalle ultime esperienze che con essa si possa comunicare da una parte all'altra del mondo, non vi è ragione perchè essa non debba sostituire in ogni luogo il sistema a fili. L'impiego di quest'ultimo presenta svantaggi notevolissimi, fra gli altri, necessita di spese di manutenzione enormi e l'impiego a fondo perduto di capitali notevolissimi, cosa che non si verifica con la telegrafia eterea. Per esempio, tanto per far alcune cifre, l'imposizione di un cavo transoceanico viene a costare un minimo di 17.000.000 di lire, mentre che il preventivo per l'erezione di una coppia di stazioni per la telegrafia eterea non supera il milione al massimo. Non avendo il bisogno di ritrarre somme tanto ingenti per l'ammortizzamento e l'interesse dei capitali d'impianto, la telegrafia eterea potrà di molto ribassare le tariffe che ora si trovano esorbitanti in moltissimi casi. Grande vantaggio ne risulterà per tutti, e per il commercio in particolare.

Gli avversari dicono che la telegrafia senza fili ha bisogno d'un'energia elettrica molto maggiore. Ne convengo, ed anzi posso riportare quello che giustamente faceva osservare H. Mayer in un recente articolo del *Cassier's Magazine* di New-York. Per trasmettere un dispaccio con un cavo alla distanza di trecento chilometri è necessaria la spesa di 3 watts d'energia, mentre con la telegrafia senza fili necessitano almeno 150 watts, cioè un'energia 50 volte maggiore. Questo è un difetto del tutto insignificante, col costo molto ridotto della produzione attuale dell'elettricità. La spesa in più è di molte decine di volte minore al costo di manutenzione che porta annualmente una linea di quella lunghezza. Nei cavi poi si verificano numerosissime interruzioni, cosa impossibile per la telegrafia senza fili.

Si è parlato tanto in questi ultimi tempi dell'influenza nociva per il buon funzionamento della telegrafia che possono avere le perturbazioni atmosferiche.

Come al solito, il difetto venne esagerato; se andiamo a vedere in fondo, troviamo che non è maggiore di quello verificantesi per la medesima ragione nelle ordinarie linee telefoniche e telegrafiche a fili.

INTERNO DI UNA STAZIONE DI TELEGRAFIA SENZA FILI SLABY-ARCO.

In quanto alla velocità di trasmissione, che è con la scoperta del « detector magneticum » portata a 25 parole al minuto, viene ad essere superiore a quella ottenuta coi cavi, raggiungendo in essi un massimo di 22 parole al minuto.

Si vede quindi come le obiezioni mosse contro la telegrafia senza fili abbiano poca consistenza. Sono i soliti difetti che il mondo, per natura incredulo, vuole trovare in tutte le nuove scoperte.

*
* *

Il sistema Marconi non è il solo telegrafo senza fili esistente; molti altri scienziati, vista l'importanza della nuova scoperta, essendosi posti all'opera creando una serie di apparecchi che hanno spesso interesse ed importanza grandissima. Con mio vero dispiacere non posso fermarmi ad analizzare minutamente ogni sistema, ciò che richiederebbe uno spazio molto maggiore di quello concessomi. Parlerò brevemente delle cose più interessanti, rimandando chi desiderasse saperne di più ad un mio lavoro completo sull'argomento che vedrà la luce prossimamente.

In Francia molte sono state le esperienze fatte sia per opera del Blondel, del Branly, del Ferrié ed altri illustri, ma il sistema che ha avuto migliori risultati è quello impiegato dal russo Popoff insieme a E. Ducretet, il noto costruttore parigino [1]. Questo sistema venne usato per le grandi distanze in Francia e in Russia con molto successo ed il governo moscovita lo ha adottato per l'esercito e la marina.

In Germania due scienziati si occupano attivamente dell'argomento in due sensi differenti, il professore Braun dell'Università di Strasburgo e lo Slaly professore all'istituto di Charlottenburg a Berlino in collaborazione col conte Arco. Il sistema Braun è sfruttato dalla *Siemens & Halske*, mentre

IL « KAISER BARBAROSSA », NAVE DA GUERRA MUNITA DI TELEGRAFO SENZA FILI SLALY-ARCO.

quello Slaly-Arco lo è dalla *A. Elektricitäts Gesellschaft.* Ultimamente i giornali hanno parlato dello screzio sopravvenuto fra lo Slaly ed il Marconi, per ragioni d'imitazioni di brevetto.

Ecco in realtà la storia del fatto:

Slaly, alcuni anni fa, fu mandato a Marconi dall'imperatore Guglielmo per studiare le nuove scoperte dell'inventore italiano. Questi, vista la lettera autografa del sovrano germanico, mostrò ogni cosa allo scienziato tedesco, scendendo pure ai più minuti particolari. Tornato in patria, Slaly modificò

[1] Vedi l'articolo: *La telefonia senza fili* nell'*Emporium* del maggio di quest'anno, Vol. XV, pag. 396.

in vario modo gli apparecchi Marconi visti in Inghilterra, portandovi vari reali perfezionamenti (?) e creando così il sistema che porta il suo nome.

Questo sistema venne provato in Cina durante la guerra e dalle truppe germaniche è applicato sopra numerose stazioni della costa e su varie navi da guerra, quali il *Kaiser Barbarossa* e l'*Hohenzollern* e su alcuni piroscafi della linea Amburgo-America.

Di altri sistemi potrei nominare quello Armort e quello Armstrong-Orling, come pure i telegrafi senza fili Cervera in Spagna e Tesla in America. Di quest'ultimo moltissimo si è parlato tempo fa quando in un articolo della *Revue des deux Mondes* si leggeva della costruzione di due formidabili torri per la comunicazione interoceanica, notizia che fu causa di un fortissimo abbassamento di valore delle azioni delle società sfruttanti i cavi telegrafici.

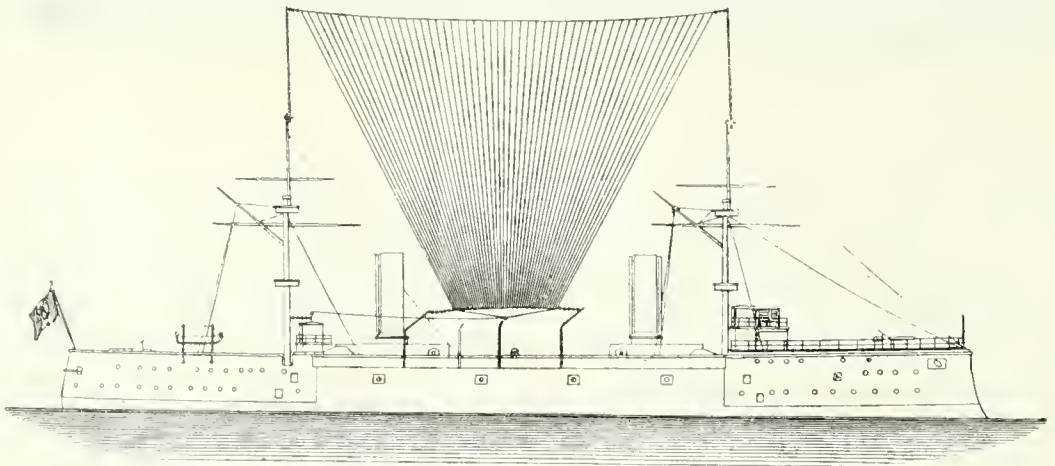
Infine un altro italiano, che si fa grande onore all'estero, è il giovanissimo Emilio Guarini, del cui ripetitore utilissimo in moltissimi casi per la telegrafia senza fili molto hanno parlato i giornali scientifici e quotidiani. Egli, che si trova ora a Bruxelles, continua accanitamente i suoi studi e ne sono prova i suoi numerosi articoli pubblicati incessantemente in riviste e periodici di tutto il mondo.

Forse ci sta preparando una grande sorpresa con qualche nuova geniale scoperta, degno frutto del suo grande ingegno. Al giovane compatriotta tutti i nostri più fervidi auguri.

***

Quale sarà il sistema che avrà la palma? Certo è che finora il Marconi ha superato di molto i suoi competitori, ed i suoi apparati sono applicati ovunque ed hanno avuto il battesimo trionfale dall'America all'Europa, dalla Cina al Sud-Africa, dall'Australia alla Russia. Settanta navi da guerra di tutte le nazioni del mondo possiedono suoi apparati e la sola Inghilterra ha più di trenta stazioni militari di telegrafia senza fili. Varie società di navigazione hanno creduto prudente di munire di apparati i loro più grandi e moderni piroscafi, specialmente dopo che il telegrafo senza fili riuscì ad evitare dei terribili infortuni marittimi. Ancora poco tempo e con soli venticinque centesimi la parola potremo mandare un dispaccio in America, i lavori per l'impianto di due stazioni interoceaniche essendo compiuti.

STAZIONI DI TELEGRAFIA SENZA FILI SULLE COSTE DEL MAR BALTICO E DEL MARE DEL NORD - SISTEMA SLABY-ARCO.

L'INCROCIATORE « CARLO ALBERTO ». (DA UN ACQUERELLO DEL TEN. A. DI BRAZZÀ).

PADIGLIONE DI 54 CONDUTTORI, ALTO 50 METRI, ERETTO SULLA « CARLO ALBERTO ».

Malgrado tuttociò, e anche benchè sia più che persuaso del completo, assoluto ed incontestato primato del Marconi, cosa che gli auguro di tutto cuore, non voglio fare previsioni per un sistema piuttosto che per un altro, non volendo essere tacciato di favoritismo per ragione di nazionalità, avendo per massima che la scienza è patrimonio dell'umanità tutta ed è veramente deplorevole che se ne faccia spesso una meschina questione di partito o di nazionalità.

Tutto fa presupporre che non passerà molto che i cavi telegrafici andranno a raggiungere la pila di Volta, l'anello di Pacinotti e la lampada di Galileo, in qualche museo, ove saranno gloriosi monumenti scientifici della coltura di un tempo passato.

Udine, ottobre 1902.

FRANCESCO SAVORGNAN DI BRAZZÀ.

MISCELLANEA.

CRONACHETTA ARTISTICA

A Brescia festeggiò solennemente lo scorso settembre il centenario dalla fondazione del suo importante e stimato Ateneo, presente il ministro della Pubblica Istruzione.

I giornali quotidiani diedero a suo tempo lunghe relazioni delle feste medesime, mentre in diverse pubblicazioni speciali furono esposti i fasti e le benemerenze dell'Istituto.

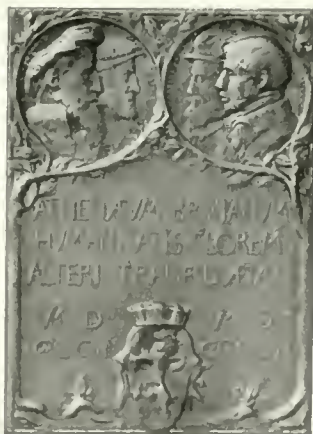
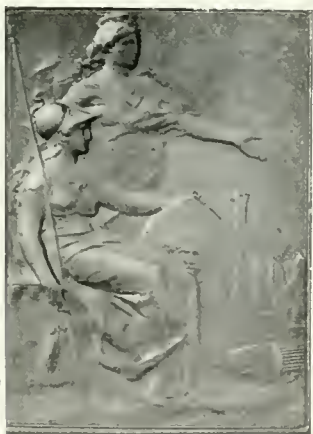
Per la circostanza venne fatta coniare un'apposita placchetta, riuscita un vero gioiello, che siamo lieti di presentare riprodotta ai nostri lettori. La placchetta venne coniata dal Johnson di Milano. Noi dobbiamo a questa casa se anche in Italia torna a rifiorire l'arte in queste minuscole manifestazioni, che altrove oggi, come da noi in passato, sono occasione spesso a veri capolavori.

La placchetta non ha bisogno di molta esplicazione, parlando da sè. Al recto sono i ritratti del Moretto, del Tartaglia, del Gallo e dell' Arici; al verso, Brescia segnala a Minerva le rovine del suo Foro e il colle della città.

Un tutto insieme armonico, elegante, finissimamente e sapientemente modellato ed inciso.

NECROLOGIO.

Francesco Vinea, celebre pittore nato a Forlì il 10 agosto 1845, è morto la mattina del 22 dello scorso ottobre a Firenze, dove s'era trasferito giovinetto, compiuti appena gli studi elementari e dove trasse quasi tutta la vita. Entrato allievo in quella Accademia di Belle Arti, s'ebbe a maestro il Pollastrini e, dopo avere, per breve tratto, stentato alquanto a farsi strada, lavorando di fotografia e fornendo illustrazioni a giornali, riuscì ad affermarsi in un ramo della pittura di genere, non nuovo, certo, ed anzi, per la natura dei soggetti, piuttosto arcaico, ma al quale egli seppe imprimere il suggello di una spiccata personalità e dargli lustro con la genialità, la grazia, l'eleganza e il decente sensualismo delle composizioni, la purezza del disegno e la fulgida vivezza del colorito.

Tra l'infinito numero di quadri da lui prodotti e che, con una specie di gara, gli venivano man-

STAB. JOHNSON — PLACCHETTA COMMEMORATIVA DEL CENTENARIO DELL'ATENEO DI BRESCIA.

mano acquistati da ricchi negozianti esteri, specialmente di Parigi, Londra e Berlino, si possono citare quelli rappresentanti: *La lettura, Il battaclista, Una visita alla nonna, Il ratto, I Medici ad Antignano, La fioraia, Dopo il bagno, Arianna, Faustina, Giardiniera, La giovinezza, Il capitano Molena, In cucina, Una baccante, Adulazioni, In cantina, La bella cantiniera, Alla più bella, Promesse, Vino e musica, L'osteria della botte, Il saggio alla botte, Il frate vincitore, Dichiarazione ad una cantiniera, I beoni* ecc., dai quali titoli è facile rilevare com'egli prediligesse, con vero intelletto d'amore, i motivi ditirambici e bacchici, che sapeva presentare e ripresentare con sagace varietà di forme e di raggruppamenti, ma senza mutare gran fatto la sostanza del soggetto.

Il Vinea fu romantico ed anche arcadicamente ammanierato nella evocazione quasi perenne di quel Seicento tutto rigonfi, lattughe, pennacchi, stivaloni e draghinazze, che formava la sua delizia e la sua specialità: ma è pur d'uopo convenire ch'egli seppe improntarlo costantemente di un carattere sì leggiadro e brioso e d'una cifra affatto individuale, da renderlo simpatico tanto e persino persuasivo. Non fu egli, per certo, il pittore dell'attualità, il pittore che, con l'opera sua, per quanto straordinariamente copiosa, potesse aspirare al vanto di un grande contenuto di pensiero, o d'aver tramandato ai posteri una ducumentazione del proprio tempo. Egli, per contro, visse sempre in un sogno del passato: un sogno lieve, giocondo, voluttuoso, che gli popolava la fantasia delle vivaci e graziose figurine, si maestrevolmente disegnate nelle sue tele e illuminate da tanta letizia di colori.

Se, nell'arte, il Vinea non ha segnato alcun significante progresso, s'è tuttavia conquistato un posto, che appartiene a lui solo, s'è dato una specialità, nella quale lo si potè dire, per davvero, insuperabile. E ciò basta ad assegnargli titolo di altissimo onore e a far rimpiangere acerbamente la sua morte immatura, come quella che apre una lacuna in un campo, da cui molto difficilmente altri potranno far nascere gli amabili fiori, ch'egli seppe trarne, onde formarsene una corona di gloria.

IN BIBLIOTECA.

Corrado Ricci — *Gli affreschi di Bramante e un'appendice di Luca Beltrami su la Sala dei Maestri d'arme* — Milano, Casa Edit. Baldini-Castoldi e C., 1902.

Gian-Francesco Sommi Picenardi — *Un rivale di Goldoni: l'abate Chiari e il suo tempo* — Milano, Stamp. Lomb. di Mondaini, 1902.

Vittorio Matteucci — *Le chiese artistiche del Mantovano* — Mantova, presso gli eredi Segna, 1902.

E' una splendida pubblicazione riccamente illustrata; e questo ognun dice che abbia occasione di sfogliare il magnifico volume. Ma devesi soggiungere che il testo, accurato per le notizie e le indagini e allettevole alla lettura, è cornice degna delle bellissime fotoincisioni.

J. Gelli e G. Moretti — *Gli armaroli milanesi. I Missaglia e la loro casa*; notizie, documenti, ricordi — 56 tavole e 12 incisioni nel testo. — Milano, Hoepli, 1903.

Dell'argomento il Gelli si occupò anche sull'*Emporium*, dove in parte le belle illustrazioni videro già la luce. Qui la materia è già svolta in modo esauriente; e l'Hoepli ne ha fatto una edizione di gran lusso, come egli sa farle.

Giuseppe Candiani — *Memorie* — Milano, Hoepli, 1902.

Un industriale fortunato, che ricorda, compiacendosene, le difficoltà degli inizi, le audacie, le fatiche sue. Se il libro non ha valore storico, può additarsi come un buon eccitamento ai tanti, ai troppi, che neghittosi trascorrono la vita, scontenti di sè, inutili al prossimo.

Arcangelo Ghisleri — *Scuola e Libertà. Questioni varie di educazione e d'insegnamento* — Lugano, Stamperia del Tessin-Touriste, 1902.

Osserva malinconicamente l'autore, raccogliendo questi scritti e conferenze, alcune delle quali risalgono a vent'anni fa, come in Italia molto si discorra di riforme e di metodi, ma poco ci si mova, onde le questioni vecchie son sempre nuove. Notevoli, tra gli altri scritti, le impressioni dell'Esposizione di Chicago, i Pregiudizi classici, la Legge Casati, ecc.

Rino Zeni — *Come l'ombra d'una nube*, romanzo — Milano, L. F. Cogliati, 1902.

E. Girardini — *Antigone di Sofocle*, traduzione — Milano, la Poligrafica, 1902.

E. Bonardi — *La nuova Arte Decorativa* — Torino, S. Lattes e C., 1902.

D.r Natale Busetto — *Carlo de' Dottori, letterato padovano del sec. XVI* — Città di Castello. S. Lapi edit., 1902.

F. Colnago — *Sul limitare del secolo*, conferenza — Palermo, 1902.

Fortunato Camerino — *Umanità*, romanzo sociale — Catania, Niccolò Giannotta, 1902.

Fioretti di Sancto Franciescho secondo la lezione del Codice fiorentino scritto da Amaretto Manelli, pubblicati di nuovo da Luigi Manzoni di Mordano — Roma, Ermanno Loescher, 1902 — Edizione dedicata a S. M. la Regina Margherita con facsimili e fotografie.

OFFICINE ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO — STAMPATO CON INCHIOSTRI DELLA CASA MICHAEL HUBER, MILANO.

VOL. XVI.

EMPORIVM

DICEMBRE 1902

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE, LETTERATURA
SCIENZE E VARIETÀ

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE: IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

A. BAERTSOEN — LA VIEILLE PORTE. (Disegno).

// EMPORIUM

Vol. XVI. DICEMBRE 1902 N. 96

ARTISTI CONTEMPORANEI: ALBERT BAERTSOEN.

L paesaggio, questa gloriosa conquista del secolo decimonono, è insidiato, già da parecchi anni, da un terribile nemico: la macchina fotografica.

Se nelle recenti mostre d'arte il paesaggio è riuscito a stancare e ad infastidire i visitatori è perchè la maggior parte delle tele che vi rappresentavano questo genere di pittura erano opere di artisti superficiali e frettolosi, i quali, invece di lentamente educare le proprie pupille contemplando con intelligente e pur schietta attenzione le scene che ad esse di continuo si presentano, gli spettacoli che sotto ai loro sguardi di continuo si svolgono, girano le campagne con la fatale macchinetta a tracollo e riportano a casa tutta una collezione di negative, mercè cui poi fabbricano laboriosamente i loro quadri, senza neppure pensare quanto le istantanee fotografiche siano talvolta false nella verità di una visione analitica che non è punto quella della pupilla umana.

ALBERT BAERTSOEN.

Non così lavoravano Corot, Rousseau, Daubigny e gli altri maestri giustamente celebrati della scuola di Fontainebleau; non così lavoravano Antonio Fontanesi e Giovanni Segantini, la cui singolare valentia non si è rivelata ai noncuranti e scettici loro compatrioti che dopo che la morte ne ha arrestato il genio creatore; non così infine lavora il giovane pittore belga Albert Baertsoen, il quale, fino dai primi passi nella carriera delle arti, ha compreso che il quadro come la statua non ha ragione di esistere se non quando è, secondo la giusta definizione di uno scrittore francese, *l'oeuvre impressionnante d'une âme impressionnée.*

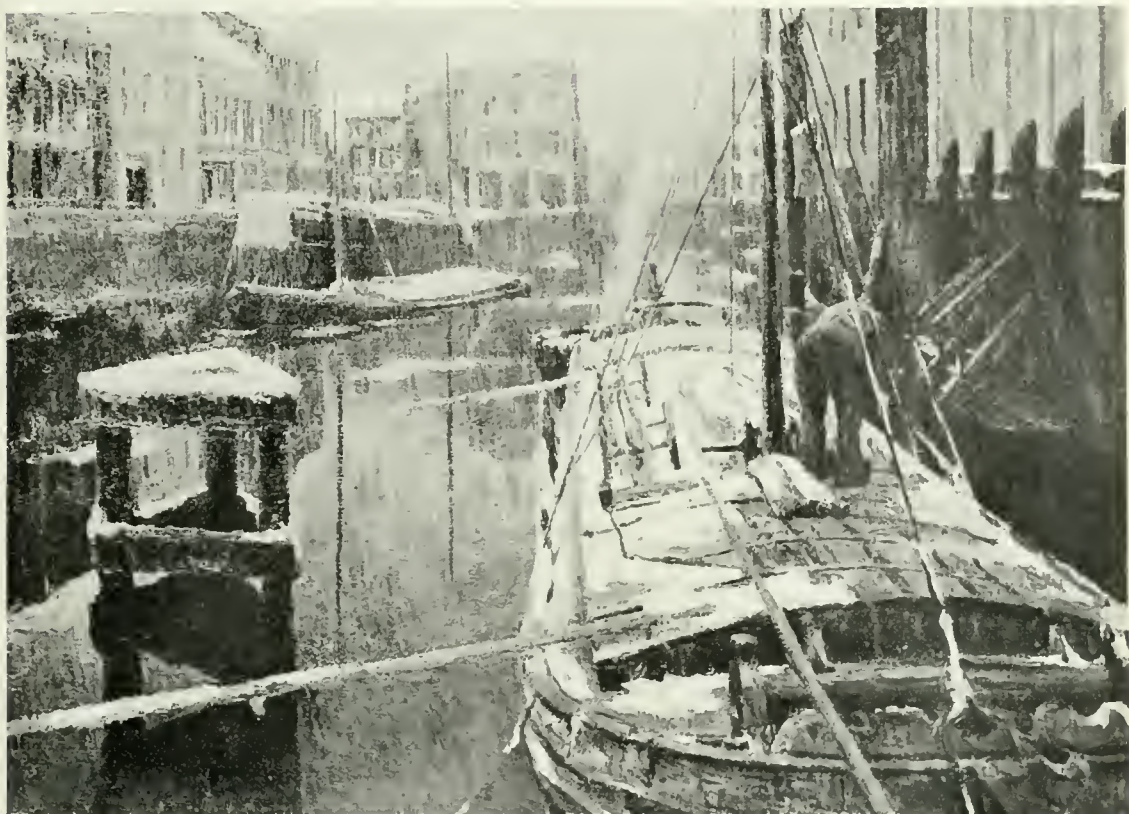
*
* *

Nato a Gand nel 1866, Albert Baertsoen era dalla famiglia stato destinato alla carriera industriale. Egli però, che aveva incominciato a studiare la pit-

tura da dilettante, si sentiva sempre più attirato verso l'arte. Essendo riuscito a completare nelle ore d'ozio un quadro abbastanza grande e che, malgrado qualche deficienza di fattura, già possedeva un accento affatto particolare, lo espose. Esso fu notato e lodato e ciò decise dell'avvenire del giovane poco più che ventenne, il quale rinunciò definitivamente all'industria per la benamata pittura. Acquistata la necessaria perizia tecnica, che due anni trascorsi a Parigi a studiare figura col Roll resero sempre più sicura, egli si consacrò tutto a ritrarre, ora col pennello ed ora con la punta dell'acquafortista, gli aspetti caratteristici delle silenziose cittadine della Fiandra, riuscendo in modo davvero mirabile ad evocare sulla tela o sul rame la segreta affascinante poesia delle vecchie abitazioni, delle strade e delle piazze solitarie, dei canali dalle sponde ricoperte di neve, preferendo quasi sempre di ritrarli durante le rigide giornate dell'inverno o sotto la luce ambigua delle ore crepuscolari, che danno alle case un accento di tristezza intensamente suggestivo.

A. BAERTSOEN — L'IMPASSE.

Ecco come Gabriel Mourey, con frase colorita ed evocativa, descrive, in un suo recente volume, il carattere di ammaliante tristezza dei paesaggi che Albert Baertsoen è riuscito a ritrarre in modo davvero impareggiabile: « Dans ces villes mortes des Flandres, où la vie est quiète et lente comme

l'eau des canaux qui les traversent, à l'ombre des vieux clochers dont les carillons égrènent sans cesse dans le ciel la mélancolique chanson du temps, il est bien doux d'errer. Entre les pavés, l'herbe croît; la mousse s'attache aux murailles caduques; le vieilles, assises le long de la muraille, sur des chaises basses, rêvent ou prient. Le même recueillement plane au dehors. Dans les asiles ou les béguinages, matin et soir, vers la chapelle, se hâte la procession des grands manteaux noirs à capuchons.

A. BAERTSOEN — CHALANDS SOUS LA NEIGE — SOIR D'HIVER.
(R. MUSEO, BRUXELLES).

long des quais déserts, les lourds bateaux attendent; par les temps de neige, tout est mort; un silence funèbre pèse sur la ville; dans les maisons closes, derrière les petites fenêtres des rez-de-chaussée, dont les rideaux blancs sont levés pour laisser pénétrer la lumière rare du ciel, on aperçoit des intérieurs modestes, où la vie s'écoule, humble et monotone, dans une paix presque monastique. Des femmes cousent ou font de la dentelle, près des vitres; les Des petites maisons aux volets blancs et verts, elles sortent toutes les béguines, à l'appel des cloches qui sonnent l'heure de la prière. Ce sont les mêmes murailles, les mêmes arbres, les mêmes costumes, les mêmes gestes qu'il a deux ou trois cents ans: rien n'est changé. L'impression est exquise: on vit dans l'autrefois, on oublie la fièvre, les agitations de l'existence moderne, on se laisse aller à souhaiter de finir là ses jours, dans ce décor de quié-

A. BAERTSOEN — VIEILLES MAISONS — ZÉLANDE. (DISEGNO).

A. BAERTSOEN — LA GRANDE RUE.

A. BAERTSOEN — DISEGNO.

tude et de piété. C' est un charme irrésistible qui nous enlace, et auquel nul ne saurait résister qui éprouva, n'eût-ce été qu'une fois, la lassitude de nos gesticula-

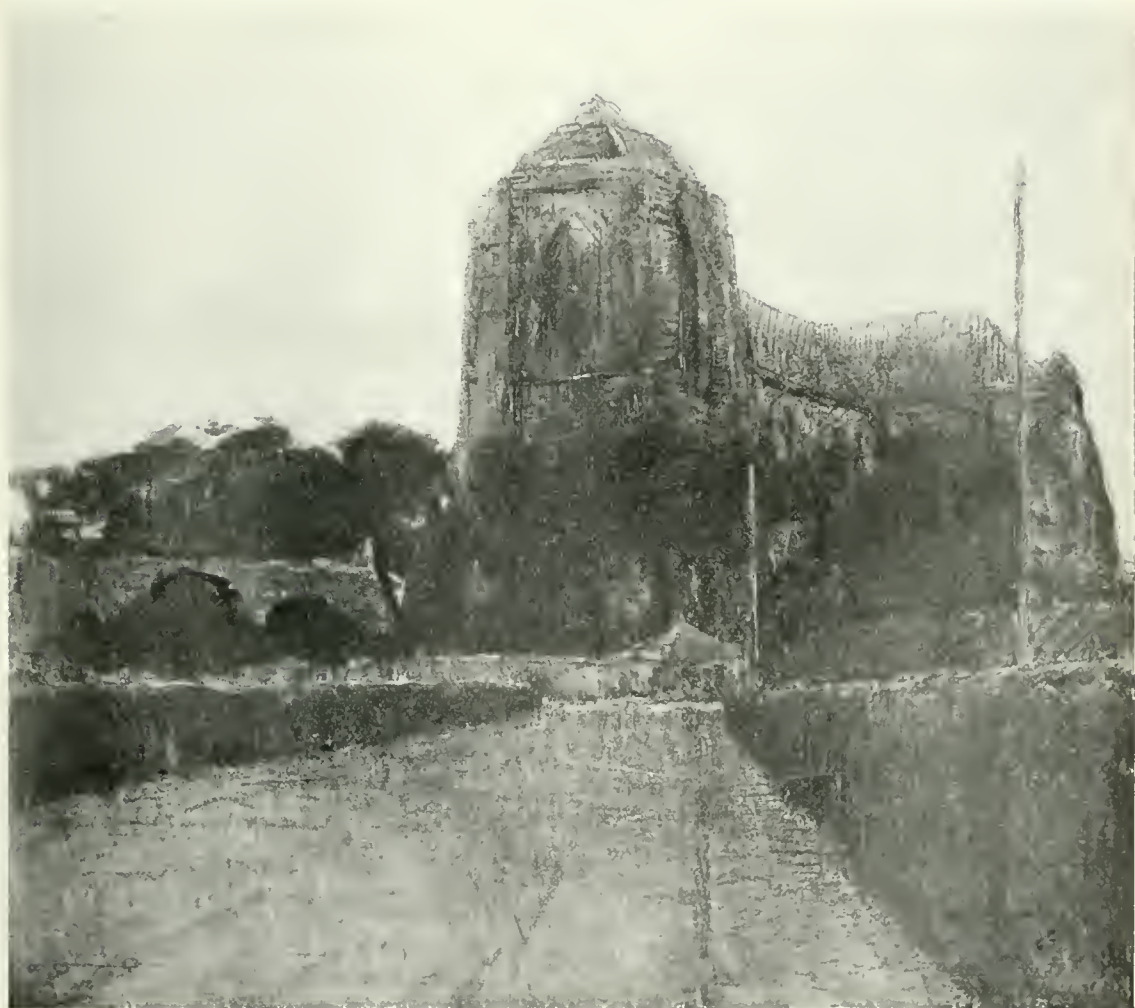
A. BAERTSOEN — MOULIN SUR LE REMPART.

tions contemporaines, si artificielles et si vaines souvent.

* * *

Il Baertsoen richiamò da principio l'attenzione su di sè, nelle periodiche mostre di Gand e di Bruxelles, con alcune marine che dimostravano un acume d'osservazione del vero, una bravura di pennello, una visione siffattamente personale degli uomini e delle cose da fare subito riconoscere in lui una tempra d'artista vigorosa ed originale.

Per formarsi un concetto delle sue doti di marinista basterà richiamare il ricordo della vasta tela da lui esposta cinque anni fa a Venezia, col titolo *Soir sur l'Escault*, che lo fece conoscere a noialtri italiani e ce lo fece di prim'acchito stimare come uno dei più valorosi campioni della giovane scuola pittorica belga.

Ricordate? Sotto il cielo ovattato di nuvolette rosee e violacee, stendesi il piano cristallino e di un ceruleo scialbo delle acque; e, mentre in fondo passano due battelli da pesca dalle triangolari vele variopinte, in primo piano tre pesanti barconi, coi loro marinai, che accendono i focherelli fumicosi del modesto desinare quotidiano, si riflettono nel sottostante liquido specchio. Innanzi a questo quadro magistrale, se l'occhio era preso dall'abilità grande con cui erano riprodotte le delicate trasparenze dell'acqua ed il giuoco dei riflessi crepuscolari sulle brevi increspature di essa, lo spirito del riguardante si sentiva conquiso dalla profonda malanconia dell'ora.

A. BAERTSOEN — VEERE, LE SOIR.

Nel 1887 il Baertsoen espose per la prima volta a Parigi nel « Salon des Champs-Élysées », per poi esporvi, con successo sempre crescente, quasi ogni anno, passando però al « Salon du Champ-de-Mars », ambiente più adatto ai suoi ideali d'arte.

Il successo belga e quello francese si ripet[illegible]

negli anni seguenti in Germania, procurandogli una medaglia d'oro all'esposizione di Dresda del 1877, e in Italia, dove, nel 1899, la commissione incaricata degli acquisti per la Galleria d' arte moderna di Venezia, spiacente di dovere rinunciare al bellissimo quadro *Petite place flamande le soir*, perchè già di proprietà di un museo belga, comprava sei sue acqueforti dal tratto securo, vellutato e di evocativa sintesi.

A. BAERTSOEN — LE PETIT QUAI — ZÉLANDE.

*
* *

Petite ville au bord de l'eau le soir, Vieux quai en novembre, Rue ensoillée, Soir à l' Asile, L' impasse, La Grande Rue à Lieuport, Moulin sur le rempart, Devant l'église, En ville morte, Vieilles maisons et nuage blanc e venti altre scene di Fiandra così somiglianti e pur così diverse l'una dall'altra, raccomandansi tutte pei medesimi pregi d'ispirazione e di fattura. Alcune piccole case grigie coi tetti acuminati di tegole rosse intorno ad un piazzale silenzioso, un canale dalle acque addormentate nelle quali si specchia il cielo nuvoloso, una fila di alberi spogliati delle foglie dalle raffiche invernali, una strada di provincia coperta di neve, al pennello di questo squisito artista, per cui le cose posseggono un'anima ed a cui le vecchie abitazioni dirute

A. BAERTSOEN — PETITE PLACE FLAMANDE, LE SOIR.

A. BAERTSOEN — NEIGE À BRUGES.

ed i pioppi scheletriti narrano i loro segreti, bastano per dipingere un quadro, che, mentre seduce le nostre pupille per la luminosità dei riflessi solari, per l'armonia delle gamme di colore in tono minore, per la sapienza della prospettiva, parla insieme alla nostra mente e la fa lungamente sognare.

Qualche figura umana appare talvolta sulle tele di Albert Baertsoen, ma, imbacuccata in un grosso pastrano od in uno scialle o con la schiena rivolta allo spettatore, essa per solito non presenta che l'interesse di una macchia di colore e nulla più. Sono le cose, che noi sogliamo chiamare inanimate, specie se il tempo vi ha impresso su l'impronta sua grifagna, che attraggono il giovane e valente pittore di Gand ed ispirano il suo pennello incantatore.

Non mancherà, certo, chi giudicherà che la sua ispirazione, che gli ha procurato il soprannome di *pittore delle città morte*, è monocorda e quindi anche monotona. Io, per conto mio, a tanti artisti che a forza di voler essere versatili, a forza di voler passare con disinvoltura grande dal quadro di paese al quadro di figura, dalla scena colta dal vero alla composizione simbolica, finiscono col menomare la propria individualità estetica, non saprei non preferire di gran lunga questo modesto e coscienzioso artista, il quale non fa che ciò che sente e che all'occhio squisitamente sensibile del pittore unisce l'anima melanconica di un poeta.

VITTORIO PICA.

A. BAERTSOEN — VECCHIO MOLO FIAMMINGO IN DECEMBRE.

TEATRO CONTEMPORANEO: L'ATTORE ANTOINE.

'ATTORE Antoine, che è noto anche ai pubblici italiani, poichè in Italia fece un giro artistico verso il 1893, appartiene a quei valorosi uomini che vennero su dal nulla e con le loro sole forze riescono a compiere grandi imprese. « Volere è potere » è il motto che potrebbe essere inciso sopra il suo scudo.

L'impresa di Antoine è il *Théâtre Libre*, impresa di apostolo rivoluzionario nell'arte drammatica francese. Nelle presenti condizioni dell'arte drammatica italiana, che sembrano floride, ma che in realtà sono misere, e avrebbero bisogno pur esse di uomini di buona volontà che le restaurassero, può esser di qualche giovamento conoscere in qual modo il *Théâtre Libre* sorse, crebbe e prosperò, dando a Parigi un numeroso stuolo di nuovi attori e di nuovi autori, gli uni e gli altri in opposizione all'arte tradizionale francese, gloriosissima, ma decrepita.

Il primo esperimento del *Théâtre Libre* fu fatto il 30 marzo del 1887, quando Antoine era in sui trent'anni. Egli, come suo padre, era un impiegato della Compagnia del Gas. Uscito a 13 anni dalle scuole elementari quasi analfabeta, era stato messo dal padre in una casa di commercio; ma questo ed altri posti il giovanetto aveva uno dopo l'altro perduti per la sua precoce passione del teatro, una vera mania. Perchè il giorno stava al suo servizio e la sera fuggiva alla *Comédie*, dove si era procurato il passo gratis prima come *claqueur* e capo *claqueur*, e poi come comparsa. Da principio aveva potuto accoppiare servizio e teatro, ma poi, essendo del comparsame, aveva dovuto prender parte alle prove di giorno, e così aveva trascurata la casa di commercio ed era stato licenziato. Altri posti ed altri licenziamenti, la fame, molte notti passate *aux Halles* per mancanza di migliore alloggio. Come tanti altri predestinati alla gloria di un'arte, presentatosi al Conservatorio il futuro grande attore, il riformatore della scena francese, era stato respinto! Allora era in sui vent'anni; andò sotto le armi, dimenticò pienamente il teatro, fu un soldato esemplare, carissimo ai superiori; chiese di andare in Africa a far campagna, vi fu mandato. Quando a 26 anni uscì dall'esercito, era perfettamente disciplinato per la vita domestica e burocratica; sposò ed entrò alla Compagnia del Gas con 150 lire di stipendio mensile. La passione del teatro dormiva della grossa in fondo al cuore del bravo soldato, del buon padre di famiglia, dello zelante impiegato. Ma di lì a qualche anno il risveglio fu impetuoso e decise una volta per sempre della vita di Antoine. Avendo avuto alcuni dispiaceri intimi, egli, per distrarsi, si ascrisse ad una compagnia di filodrammatici, la quale recitava vecchie cose. Antoine propose: — Perchè non recitiamo qualcosa di nuovo? Potremmo invitare i giornalisti e richiamare su di noi l'attenzione di Parigi. Di qui l'origine e la fortuna del *Théâtre Libre*.

M. ANTOINE.

Si ascoltò il consiglio di Antoine; si prese in affitto il piccolo Théâtre du passage de l'Élysée des Beaux-Arts, e la sera del 30 marzo del 1887 fu fatto il primo esperimento del *Théâtre Libre* con quattro nuove commedie in un atto. Il 30 maggio, con altre due commedie nuove, secondo esperimento, sempre in

M. ANTOINE.
RUOLO DI « PÈRE FOUAN » NELLA « TERRI »
ATTO I.

fine di mese, perchè Antoine riscoteva lo stipendio e con quello e poche altre offerte di colleghi e di amici pagava le spese di rappresentazione. Attori erano Antoine, alcuni colleghi, alcuni piccoli bottegai e simili; le prove si facevano nella bottega di un vinaio di via Lepic, o nel mezzanino di un portiere filodrammatico di via Bréda. A conti fatti, dopo il secondo esperimento, Antoine restava con un debito di qualche centinaio di lire. Erano molte per il modesto impiegato della Compagnia del Gas.

M. ANTOINE.
RUOLO DI « PÈRE FOUAN » NELLA « TERRE »
ATTO II.

Ma egli non si spaventò. Allora anzi fece disegno di « lanciare l'idea » del suo *Théâtre Libre* nel gran pubblico di Parigi. Per trovare sottoscrittori scrisse di sua mano 1500 lettere, e di notte, poichè il giorno aveva l'ufficio, egli stesso e qualcuno dei giovani autori, da lui scoperti e rappresentati, le portavano a domicilio. Ebbe tre risposte! Allora, nel luglio dello stesso 87, diede le sue dimissioni da impiegato della Compagnia del Gas. Restava con Dio e il suo vasto disegno.

Pure, questo disegno potè avere un principio di effettuazione nel prossimo ottobre, attraverso, ben s' intende, enormi difficoltà. Prima, lo stesso successo delle rappresentazioni. Vi accorreva molto pubblico, e al proprietario del *Théâtre de l'Elysée des Beaux-Arts* parve che fosse troppo per la mediocre solidità della sala. Perciò licenziò Antoine, il quale, senza denari, nuovo Tespi senza carro, dovè andare ramingando per tutta Parigi in cerca di un rifugio, e finalmente, dopo molte repulse, lo trovò al *Théâtre Montparnasse*. Quivi dall'inverno dell'87 all'autunno dell'88 le cose procederono artisticamente in modo vario; pure, fra le cadute e i successi, il programma artistico del *Théâtre Libre* si svolgeva e faceva progressi, mantenendo, la sera del 10 febbraio 1888, una delle sue maggiori promesse, quella di introdurre in Francia gli autori stranieri; si rappresentò *La potenza delle tenebre* di Tolstoi, il qual dramma, contrariamente alle sentenze di Augier, di Sardou e di Dumas (i soliti vaticinii dei soliti grandi competenti!), ebbe un vero trionfo; l'attenzione della stampa e del pubblico còlto di Parigi era ormai fermata sul *Théâtre Libre*; i buoni filodrammatici di An-

M. ANTOINE
RUOLO DI « PÈRE FOUAN » NELLA « TERRE »
ATTO IV.

toine si erano rivelati una eccellente compagnia d'insieme: ma ciò che non andava ancora bene

M. ANTOINE — RUOLO DI « PÈRE FOUAN » NELLA « TERRE », ATTO V.

era il successo finanziario. Molta gloria e molti debiti.

Allora Antoine, perseverando in quel suo sistema di vero lottatore, di opporre a maggiori difficoltà maggiori audacie, pensò di avvicinarsi sempre più al centro di Parigi. Nuova Odissea; le ostilità di ogni genere e di ogni parte sono aumentate, a mano a mano che è aumentata l'importanza del *Théâtre Libre*; mille ostacoli sono da vincere. Ma Antoine li vince tutti, e il 19 ottobre dell'88 dà la prima rappresentazione del terzo anno del *Théâtre Libre* ai *Menus Plaisirs*, con *Les bouchers* di Icres. Esultante per il suo successo di nuovo Tespi che ha trovato un più comodo carro, e quasi ebbro

del suo programma d'innovatore realista, alla rappresentazione dei *Bouchers* espone sulla scena un vero bove. Fu un disastro lì per lì; ma l'enormità della cosa, la spacconata verista, diciamo così, gli giovò poi, come quasi tutto ciò che fa fracasso. A ogni modo dava la misura di quanto Antoine voleva col suo *Théâtre Libre*, in una città di gusto tradizionalesco per eccellenza, circa l'arte drammatica; tanto tradizionalesco, che è noto come gli spettatori della *Comédie*, e fra quelli, alcuni uomini politici di idee avanzatissime, si scandalizzassero a vedere, alla prima recita di *Francillon*, funzionare sulla scena il telefono! A simili spettatori Antoine osava esibire un bove in carne e ossa. Era l'eccesso del genere, l'esagerazione del programma. Passò, e il buono del genere e del programma restò e trionfò.

SCENARIO PER L'ATTO I. DEL « VETTURALE HENSCHEL », DRAMMA DI GERHARD HAUPTMANN.

Dall'88 al 91 Antoine proseguì con forze raddoppiate, libero ormai da cure finanziarie, nel suo doppio intento, di arricchire il teatro francese di nuovi autori e di nuovi attori, e nello stesso tempo di diffondere sempre più in Francia quello straniero. Così, mentre da una parte metteva in iscena innumerevoli drammi di suoi connazionali, come *La chance de Françoise* di Porto-Riche, *La mort du duc d'Anghien* d'Hennique, *La reine Fiammette* del Mendès, *Les frères Zemganno* dei De Goncourt, *Madeleine* di Zola, *Les inséparables* e *L'école des veufs* d'Ancey, *Le père Lebonnard* di Aicard, *Ménages d'artistes* di Brieux, la magnifica *Tante Léontine* di Boniface e Bodin; dall'altra faceva applaudire a Parigi le opere di Ibsen, di Tourgueneff e del nostro Verga.

E nel 1891, attore ormai celebre e fortunato, con una Compagnia mirabile per omogeneità, e ammirata per il suo proprio stile di recitazione rimodellata sopra la natura, lungi dal Conservatorio e dalla tradizione, Antoine passò al teatro della Porte-Saint-Martin; ove, negli anni 91, 92, 93 e 94, rappresentò drammi e commedie di Ibsen, di

M. Rosny, di Prévost, di Wolf, di Courteline, di Brieux, di De Curel, di Bjornson, di Hauptmann, di Barrès. Nel 93 fece un giro all'estero e venne, come abbiamo detto in principio, anche in Italia, ove dai nostri critici migliori fu molto favorevolmente giudicato.

Qui termina la storia del *Théâtre Libre*, il cui lavoro, dalla sua origine alla fine, si può compendiare in questi termini: più di 100 nuove opere rappresentate, 30 nuovi autori francesi tenuti a battesimo, i più importanti autori stranieri introdotti e fatti applaudire a Parigi, una vera e propria rivoluzione fatta nell'arte drammatica d'oltr'alpe, sia rispetto alla *mise en scène*, sia rispetto ai comici, sia in fine rispetto all' indirizzo generale del teatro.

FINE DELL'ATTO I. « DEL VETTURALE HENSCHEL » DI GERHARD HAUPTMANN.

Circa alla *mise en scène* si era giunti a un gran lusso, censurato da qualche critico di buon gusto, come il Sarcey, e si era smarrita la verità. « Le *Théâtre Libre*, scrisse il Fouquier, aida, tout au moins, d'une façon puissante, à donner à la mise en scène un caractère de vérité qui ajoutait une grande force à l'impression du pittoresque ». Su questo argomento Antoine imparò molto dagli stranieri, tedeschi e inglesi, e specie dalla celebre Compagnia dei Meininger di Germania.

Circa gli attori, Antoine partì dalla osservazione che la scena francese era ingombra di troppe tradizioni, di mestierantismo, di accademismo, di virtuosità, non solo nel genere antico e classico, ma anche nel genere moderno. Le porte, per dirla con un suo biografo, continuavano ad aprirsi a due battenti davanti agli attori, senza che questi si prendessero neppur la pena di « *tourner les serrures* », che, del resto, non c'erano. Donde ciò sulla scena francese? Dall'insegnamento officiale e tradizionale del Conservatorio, e perciò sin da principio il direttore del *Théâtre Libre* fu nemico del Conservatorio (quanto il Conservatorio, di lui), e di ogni e qualunque insegnamento officiale e tradi-

ATTO IV. DEI « TESSITORI », DRAMMA SOCIALE DI GERHARD HAUPTMANN.

zionale. Questo tendeva alla formazione soltanto di alcuni tipi convenzionali, fissi, a una soppressione, nell'attore, dell'uomo, dell'individuo, per formarne il personaggio scenico composto con certe regole di atteggiamento, di gesto e di vociferazione; mentre il teatro moderno, secondo la giusta osservazione di Antoine, è ricco, non di tipi, ma di caratteri personali, varii, mutevoli, complessi e estremamente particolareggiati; e perciò ha bisogno di attori che abbiano una psiche libera e un metodo d'arte conforme al loro proprio istinto, agile e pieghevole. Formare i nuovi attori, per esempio, che non più *dicessero*, ma *parlassero*, addestrati non più a *faire tableau*, ma a muoversi sulla scena con la spontaneità e la naturalezza con cui ci si muove nella vita; insomma abbandonare il Conservatorio e tornare alla natura fu il canone pel quale combattè e vinse il direttore del *Théâtre Libre*. Fedele al titolo della sua impresa, egli compiè veramente un'opera di liberazione.

Egli fece in piccolo e per il teatro ciò che la Rivoluzione aveva fatto in grande e per tutta la vita politica e sociale. Anch'egli combattè contro un *ancien régime*, e, per conto suo e dei suoi attori almeno, lo distrusse; combattè e distrusse l'*ancien régime* del Conservatorio. Sulla scena e nella vita politica l'*ancien régime* è un fenomeno assolutamente francese, cioè assolutamente formale. È la forma che tien luogo della sostanza. I nobili non esercitano più alcuna funzione utile nello stato, ma conservano tutte le forme delle antiche funzioni, cioè tutti i privilegi. L'arte scenica si è a poco a poco impoverita di verità umana, ma sempre più si è adornata di belle forme, cioè di artifizi accademici. Antoine fu il nuovo barbaro che penetrò nel vecchio organismo del teatro francese e gl'infuse un nuovo spirito di verità e di vita.

Ma i suoi sforzi non mirarono soltanto alla creazione dell'attore sincero e individuale. Giustamente osservò che l'arte drammatica è arte d'insieme, e quindi continuamente intese a formarsi una Compagnia buona come insieme. « Le modèle d'une troupe d'ensemble serait le groupement d'une trentaine d'acteurs de qualités égales, de talents moyens,

de personalités simples, qui se plieraient *toujours* et *quand même* à la loi fondamentale de l'ensemble ».

Su questo punto vorrei richiamare l'attenzione dei nostri comici italiani. Essi non peccano davvero per mancanza di individualismo, di sincerità, di spontaneità, di naturalezza, ma per l'eccesso di queste doti. Perciò, per questo rispetto, ci sarebbe bisogno in Italia di un riformatore in senso opposto ad Antoine, cioè di un riformatore moderatore. Così, per tutto ciò che riguarda la composizione di una Compagnia, un maestro come l'antico direttore del *Théâtre Libre* sarebbe provvidenziale anche per noi. Anche qui, più che in Francia, le Compagnie sono disorganate e non si cura più affatto l'insieme.

Anche per lo studio dell'insieme Antoine s'ispirò molto agli stranieri, e precisamente alla summentovata Compagnia tedesca dei Meininger.

Del resto, tutte le tendenze del *Théâtre Libre* furono nazionali e nello stesso tempo cosmopolite. Esso, con l'introduzione degli stranieri sopra le sue scene, slargò ai francesi gli orizzonti dell'arte. Antoine fu buon patriota, ma non *patriotard*. Come dinanzi all'*ancien régime* del Conservatorio ebbe ed ha spirito rivoluzionario e giacobino, così dinanzi a quello che oggi potrebbe chiamarsi il nazionalismo del teatro, fu ed è recisamente dalla parte.... dell' ex ministero Waldeck-Rousseau con relativo Millerand.

Presentemente Antoine dirige a Parigi con grandissima fortuna e con l'antica energia il florido teatro che s'intitola dal suo nome. Il *Théâtre Libre* fu da lui abbandonato nel 95, quando ne cedè il nome al Larochelle. Il *Théâtre Antoine* fu istituito nella sala dei *Menus Plaisirs* nel 1899. È oggi un *théâtre d'ordre*.

Quale attore, Antoine può reggere il confronto dei nostri sommi. È di straordinaria naturalezza e di straordinaria efficacia. Meravigliosa è la sua arte di truccarsi e di trasformarsi nei varii personaggi. Non recita molto, nè disdegna le parti brevi; ma in tutte lascia l'impronta della sua potente personalità. È un realista di razza, e per conto suo è rimasto fedele al realismo. Nel suo teatro si

SCENA DELL'ATTO II. « LA CLAIRIÈRE ».

COMMEDIA IN 5 ATTI DI MAURICE DONNAY E LUCIEN DESCAVES.

rappresentano anche drammi idealistici; soltanto, allora, egli non recita. Noi lo diremmo un promiscuo. Incominciò con imitare Got, Coquelin e altri; ben presto non imitò più nessuno e fu lui stesso.

Strano fenomeno, in Antoine l'artista rivoluzionario va unito col burocratico quasi metodico. Egli possiede straordinarie doti amministrative. Tanto che, pure avendo soppresso la *claque, les ouvreuses*, i diritti di locazione ecc. ecc., e diminuito, conforme al suo antico programma, il prezzo dei posti, ha potuto dare ultimamente ai suoi azionisti un dividendum del 15 %.

Presentemente Antoine medita altre innovazioni. Abolire, per esempio, il *service de presse* per le prime rappresentazioni. Egli non ammette giudici intermedii fra l'opera d'arte e il pubblico, perchè in fin dei conti l'opera d'arte è anche un affare. Al critico che parli male d'una sua produzione è disposto a intentare un processo in tutte le regole.

L'innovazione è ardita, ma forse Antoine non ha tutti i torti. Soltanto, se lo imitassero tutti quelli che hanno a che fare col pubblico, da coloro che tengono in mano le sorti del paese, a coloro che ammaniscono gli spettacoli ai cittadini, il giornalismo sarebbe spacciato. E forse sarebbe questa una migliore impresa di liberazione di quella compiuta, per la scena di Francia, dal *Théâtre Libre*.

ENRICO CORRADINI.

SCENARIO PER L'ATTO IV. « LA FILLE SAUVAGE » DI FRANÇOIS DE CUREL, RAPPRESENTATA CON GRANDE SUCCESSO LA SCORSA PRIMAVERA SULLA SCENA DEL THÉATRE ANTOINE.

PRANG E C. — CARTA DI NATALE.

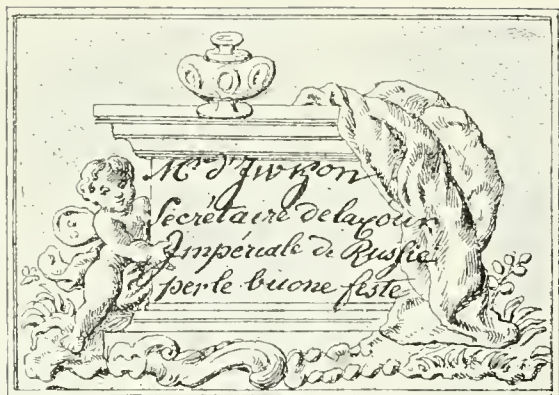
L'ARTE E I SIMBOLI NELLE CARTE DI NATALE E CAPO D'ANNO.

NON vogliamo opprimere i lettori — in questi giorni di sollievo dalle cure abituali — con dell'erudizione, altrettanto facile che pesante, intorno all'origine delle strenne, delle carte da visita, e delle singole feste o cerimonie dell'albero di Natale e del principio d'anno presso i diversi popoli antichi e moderni, orientali e occidentali, dell'uno e dell'altro emisfero.

Lascieremo in pace le etimologie, che fanno risalire l'uso e la parola delle *strenne* alle *strenia* dei primi re di Roma, ramoscelli di verbena, colti nel bosco sacro di Strenia, i quali si mandavano ai magistrati in segno di ossequio e di deferenza. Poco dopo, ai ramoscelli simbolici pare si unissero, più gustate e più gustose, frutta prelibate, fichi, datteri e miele; più tardi ancora, a questa semplicità di costumi essendo succeduto l'amore dell'oro e dell'argento, insieme cogli augurii i nostri antenati romani si mandarono monete e medaglie d'argento; e sotto gl'imperatori l'uso delle strenne era così generale che Tiberio, il tetro imperatore, si assentava apposta durante i primi giorni dell'anno per evitare la molestia delle visite e dei doni, che obbligavano l'imperatore a sua volta a mostrarsi grato con qualche liberalità.

Ma se il nome nelle strenne viene da Roma, l'usanza in sè fu di tutti i tempi e di tutti i popoli: presso ogni gente, per quanto remota o romita, troviamo giorni prefissi per questo gentile costume di mutue gentilezze e di mutui regali — e quasi ovunque cotali giorni coincidono coll'inizio del nuovo anno.

Ma non è nostro proposito, ripetiamo, di tessere qui una storia delle strenne e del costume, per quanto ri-

CARTA DI CAPO D'ANNO IN CROMOLITOGRAFIA DELL'UFFICIO POSTALE DI STOCOLMA.

CARTA FRANCESE DI CAPO D'ANNO.

CARTE TEDESCHE DI CAPO D'ANNO (1790).

A. BARTSCH — CARTA DI CAPO D'ANNO

LÉON LEBÈGUE — CARTA DI CAPO D'ANNO.

DILLON — DISEGNO PER LA CARTA DI CAPO D'ANNO DI M. OCTAVE UZANNE.

guarda le feste di Natale e di Capo d'anno [1]. Intendiamo restringerci a un argomento minimo, che entra in quelle feste come accessorio e simbolo quasi secondario, e che però è venuto in questi ultimi tempi acquistando quasi il valore d'un genere d'arte — del quale la nostra rivista, che d'ogni forma o manifestazione artistica è amorosa illustratrice, non poteva e non doveva disinteressarsi. Vogliamo dire delle carte di visita e d'augurio, incubo e tormento, in questi giorni, dei poveri portalettere e la cui circolazione — quasi indice della coltura e della civiltà di un popolo — assume in alcune grandi metropoli delle cifre spaventose.

RANDOLPH CALDECOTT — CARTA DI NATALE.

È di queste carte, che in Francia caratterizzano specialmente la gioia del Capo d'anno, e in Inghilterra il Natale (*Christmas Cards*) che occuperemo la vista dei nostri lettori e delle lettrici, regalandone loro qui una collezione altrettanto rara quanto curiosa.

Se oggi tra noi, pure pel Natale e il Capo d'anno, il biglietto da visita, nei più dei casi, è semplice e nudo, col nome e cognome stampato, litografato, o scritto a mano e, al più, l'aggiunta di qualche parola autografa d'augurio; nel secolo XVIII, invece, specialmente in Francia, esso si presentava bellamente incorniciato, in pretto stile rococò ed, a

[1] Vedi in proposito: NOVATI, *Le rappresentazioni del Natale nel Medio Evo*, in *Emporium*, Vol. II, p. 409.

LA PRIMA CARTA INGLESE DI NATALE (1846), DISEGNATA DA J. C. HORSLEY PER HENRY COLE.

seconda dei personaggi, se gentiluomini, o buongustai, con ghirlande e festoni di fiori, amorini, o colombe nidianti; se ufficiali dell'esercito, con attributi militari; se intendenti generali, o governatori di provincie, con castelli o vedute di città; se membri del Parlamento, con simboli giudiziari; se minudi, ma con in testa giganteschi sciakò e, a tracolla, giberne recanti le iniziali del nome, che presentavano l'armi davanti alla firma d'un illustre veterano, mentre il nome d'una signora galante campeggiava sulla pelle di un tamburo, o sul centro d'una corazza.

C. H. BENNETT — CARTE DI NATALE (1866-67), PER LA CASA C. GOODALL E F

mastri di posta, con carri antichi e bighe tirati da focosi destrieri, ecc. Tutto serviva di pretesto per inscrivervi il proprio nome: tavolette, mensole, medaglioni; la carta da visita gareggiava con la vignetta.

La ricerca dell'ornamentazione sopravvisse alla tempesta rivoluzionaria. Sotto il Direttorio e il primo impero, gli abbellimenti tirarono all'etrusco e al greco-romano; anche i vasi pompeiani figurarono sui biglietti. Meglio ancora, vi apparvero amorini se-

Nel 1815, con la Ristaurazione, s'inaugurarono i biglietti da visita politici, con le violette, le api e i fiordalisi. Disgraziatamente, sorse la litografia, che uccise la carta incisa dalle artistiche incorniciature. Essa volle, inoltre, innovare, e, verso il 1830, si videro cartoni tinteggiati, vere etichette da bottiglia, coi nomi in lettere corsive, bianche, azzurre, rosse, su fondi neri, grigi, o verdi: il colmo del cattivo gusto.

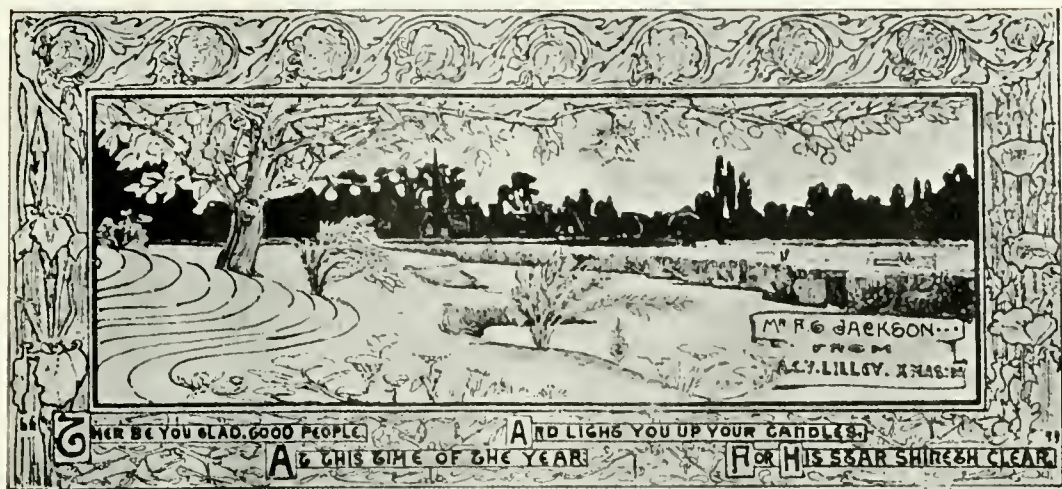
KATE GREENAWAY:

CARTE DI NATALE

PER LA CASA M. WARD E C.

KATE GREENAWAY:

CARTE DI NATALE

PER LA CASA M. WARD E C.

A. C. V. LILLY — CARTA DI CAPO D'ANNO.

A mo' di protesta contro la volgarità e il grottesco degli ornamenti dovuti alla litografia commerciale, si venne al puro e semplice biglietto bianco.

Ma anche contro di questo, artisti e letterati hanno intrapreso ultimamente una specie di crociata. In fatti, se il biglietto bianco serve a meraviglia, nei casi comuni, per lasciare il proprio nome al domicilio di qualcuno, o farsi annunciare dalle persone di servizio, esso non basta più per richiamarsi alla memoria di persone care, od inviar loro i propri auguri, nella occasione solenne del Capo d'anno: e questo è sì vero, e il bisogno di una originalità, di qualche cosa di personale, è talmente sentito, che omai tutti, persino i buoni borghesi, si sono messi ad inviare carte da visita fotografiche, recanti su di un angolo il ritratto di chi scrive, o della sua famiglia: ora è una nidiata di bimbi che vi augura le buone feste, o l'anno felice; ora un signore, che vi saluta rispettosamente col cappello in mano; altre volte, sono persone sedute a mensa, che levano alti i bicchieri, od agitano i fazzoletti, sui quali è scritto « Buon Capo d'anno » o « Auguri sinceri ». Ma l'industria artistica s'è andata specialmente occupando di provvedere largamente ad un simile bisogno. Molto ha fatto in proposito la Germania; ma più ancora l'Inghilterra con le sue *Christmas Cards*.

WERNER ZUHME — CARTA DI CAPO D'ANNO

In Germania, una specie di rivoluzione nella forma esterna dei biglietti augurali si operò sulla fine del secolo XVIII. Si scambiavano allora piccoli biglietti adorni di vignette incise in rame e talora colorate,

WALTER CRANE — CARTA DI NATALE PER M. WARD E C.

WALTER CRANE — CARTA DI CAPO D'ANNO PER M. WARD E C.

su cui s'incollavano gli auguri stampati sulla seta; ma, in generale, il corredo di tali biglietti era assai meschino e accusava la decadenza avvertitasi sino dalla metà del secolo XVII. In seguito, andando sulle orme degli inglesi, anche i tedeschi riuscirono ad una produzione copiosa, varia e pregevole. Artisti di vaglia non hanno sdegnato di occuparsene e vi sono collezionisti che hanno potuto metterne insieme interessanti raccolte. Quella, per esempio, del Forrer racchiude un grande studio di testa di Gabriele Max, la riproduzione di un disegno di Walter Crane, biglietti di Carlo Splinder, dell'annoverese Giorgio Dieckmann, di Otto Hupp, di F. Laskowsky di Strasburgo, rappresentante una leggiadra giovine imbaccucata; quello di Carlo Spörri, arieggiante l'arazzo, con la figura del valoroso sarto, accompagnata dalla figliuola del Re, che brandisce trionfalmente le forbici; quelli, finalmente, del pittore inglese Sidney Prentice-Lawrence, di Carlo Gimbel, di stile medioevale, dell'egittologo Giorgio Ebers, di Carlo e Giorgio Koch, Ewald Thiel, Werner Zehme, A. Lewy e dell'incisore in rame Carlo Leonardo Becker.

WALTER CRANE — CARTA DI CAPO D'ANNO PER R. FORRER.

Ma, ripetiamo, per ciò che sia delle carte natalizie, l'Inghilterra ha supe-

ALICE B. WOODWARD — CARTA DI NATALE.

S. THOMPSON — CARTA DI NATALE.

rato ogni altro paese. L'origine di tali carte non si smarrisce nelle tenebre dei tempi e pare anzi molto recente, dappoichè non risalga oltre il 1846, nel quale anno J. C. Horsley dell'Accademia reale, accogliendo un suggerimento di Enrico Cole, diede fuori un disegno di stile tedesco avente nel centro

A. CRESPIN — CARTA DI CAPO D'ANNO PER R. FORRER.

una famiglia di tre generazioni che beve allegramente e, ai due lati, figure rappresentanti due opere di misericordia, ossia: dar da mangiare agli affamati e vestire i nudi. Di tale carta, litografata e stampata dallo Jobbins, di Warwick Court, Holborn, e colorata a mano, se ne tirarono soltanto 100 esemplari, che vennero pubblicati sotto il nome di *Felix Summerly*, pseudonimo di Cole, per cura dell'amico suo Giuseppe Cundall di New Bond Street. I signori De La Rue la riprodussero poi in cromolitografia nel 1881.

V'è chi pretende che, anni prima, nel 1840, o 1841, l'operaio Daniele Aikman già una ne avesse inciso di certo Tomaso Shorrock, di Leith, con una faccia ridicola e il motto: *A Gude New Year to Ye.* Ma la data d'origine delle carte di Natale accettata e indiscussa, rimane pur sempre il 1846. Invece, la loro introduzione nel commercio è di data assai posteriore, poichè scende al 1862, ed è attribuita agli editori Goodall. Vero è che sembra provato come piccoli biglietti e buste con fregi e disegni in rilievo fossero già apparsi anteriormente; ma una sentenza ha stabilito che primi a mettere quelle carte in commercio siano stati i signori Goodall.

La sostituzione della cromolitografia alla colorazione a mano, o a traforo, dovuta a Elliott, di Bucklesbury, a Scheffer e Scheiper, rimonta agli anni 1850-51, e l' innovazione dello stampare in rilievo a due o tre colori, al 1858. Primo a giovarsi di questa innovazione per le *Christmas Cards* fu E. Sulman, seguito subito da Leighton, di Fleet Street, e da Mansell, di Red Lion Square.

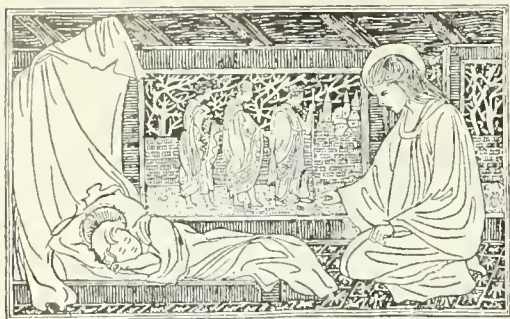
La casa, che primeggiò nella produzione delle carte di Natale, a partire dal 1867, fu quella di Marco Ward e C., la quale dovette poi ritirarsi, di fronte all'eccessivo rinvilio dei prezzi, causato dalla concorrenza tedesca. Repugnante da ogni volgarità e da ogni incomposta bizzarria, essa, mediante una pleiade di artisti rinomati, quali Stacy Marks, Walter Crane, miss Kate Greenaway, miss Lockyer, Percy Tarrant, Rylands, Ellis, Dadd, Patty Townshend, Arnold, Fred Miller, Moyr Smith, Godman e Tomaso Crane, le conduceva con squisito intento di arte e con vera coscienza del bello.

Una collezione di disegni originali, che avevano servito per le carte di Natale, fu venduta dal signor Forster al prezzo di 1798 sterline e 12 scellini, quanto dire: circa 40,000 lire di nostra moneta.

Siccome la rimpianta Kate Greenaway non lasciò alcuna raccolta completa de' suoi disegni, non è facile sempre distinguere i suoi, originali, dai moltissimi, prodotti da' suoi scolari e che pure corrono sotto il suo nome. Quelli bene accertati per suoi comprendono: una serie di fanciulli, un paggio vestito di rosso recante una tazza, bimbi allo stagno, iniziali con piccoli personaggi, signorine col manicotto, giovinetti in ulster, cappucci rossi da cavalcare, una processione minuscola, tre singole figure diritte, alcune teste riunite, un assortimento di cocchieri, ecc., senza contare i calendari e gli annuari e una serie di pannelli circolari per piccole carte pubblicata da Goodall e le quattro stagioni.

J. M. DEALY — CARTA DI NATALE PER LA CASA HILDESHEIMER E FAULKNER.

J. M. DEALY — CARTA DI NATALE PER LA CASA HILDESHEIMER E FAULKNER.

Poco, invece, produsse Walter Crane, a malgrado della speciale sua attitudine tecnica per simil genere di disegni. Due sole sono le serie di *Christmas Cards* che, di lui, si conoscono: una che va dal 1872 al

SIDNEY HEATH — CARTA DI NATALE.

1873 ed è formata da gruppi di fanciulli, a colori ed oro, ed una seconda apparsa qualche anno dopo.

Ma se l'Inghilterra è alquanto decaduta in un genere, nel quale tenea assolutamente il primato, è venuta l'America del Nord a rialzarne il prestigio.

Il successo conseguito alla esposizione centenaria di Filadelfia dalle carte della casa filiale fondata in America da W. H. Ward indusse Luigi Prang di Boston a tentarne, a sua volta, la prova, e vi riuscì trionfalmente. La serie delle sue carte, insuperabili per finezza di disegno e bellezza di colorito, va, in fatti, omai famosa pel mondo.

Oltre alle carte, diremo così, di commercio, vi sono le carte private, le quali possono essere di due specie: le une cioè, le più comuni e dozzinali, sono ancora carte di commercio, sulle quali l'editore aggiunge il nome del committente o lascia uno spazio in bianco acciocchè questi vi iscriva la

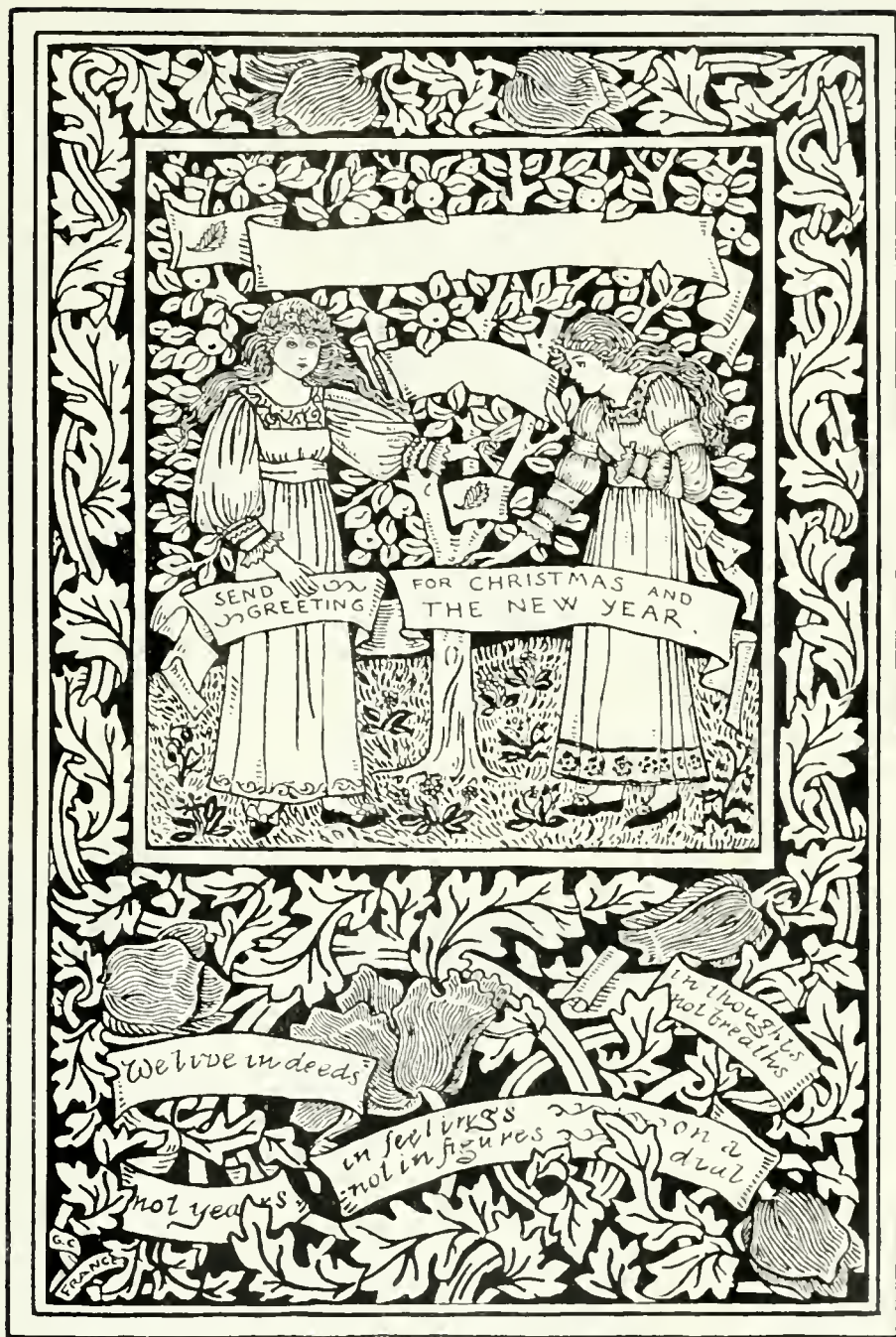
FRED MASON — CARTA DI NATALE.

Un' altra casa produttrice di carte di Natale che merita d'essere ricordata è quella di Raffaele Tuck e C., ma essa non ha catalogo. Dal 1887 in avanti, per altro, se n'eccettuiamo una serie di paesaggi di Carlo Robertson, una di battelli di A. W. Weedon ed una di fanciulli indiani di Jane Dealy, non manchevoli di pregi, il valore artistico di tali carte è andato via via scemando. Dura pur sempre l'accuratezza meccanica dell'esecuzione, ma i motivi perdono ogni suggello d' individualità; sono fiori naturali variamente disposti e frastagli d'ogni forma più bizzarra volgarmente esornati che invadono il campo. Notevoli, in quanto a fiori ed, in specie, a fiori giapponesi, le carte date fuori nel 1879 dai signori Hildesheimer e C.

Ha preso, intanto, qualche voga la fotoincisione come mezzo per riprodurre anche sulle *Christmas Cards* le opere pittoriche di grandi maestri.

C. M. GERE — CARTA DI NATALE.

CARTA ITALIANA DI NATALE — ACQUARELLO DI T. CONTI.

CARTE INGLESI DI NATALE DELLA CASA M. WARD & C.

G. CAVE FRANCE — CARTA DI NATALE E CAPO D'ANNO.

H. F. NEW — CARTA DI NATALE.

W. MIDGLEY — CARTA DI NATALE.

WILFRID BALL:

CARTA DI NATALE.

G. DIECKMANN:

CARTA DI CAPO D'ANNO.

RUD. RAHN — CARTA DI CAPO D'ANNO.

OTTO HUPP — CARTA DI CAPO D'ANNO.

sua firma; l'altre, invece, molto più personali, sono fatte su disegno eseguito espressamente per la persona che deve spedirle, disegno di mano della persona stessa, o condotto da qualche artista di vaglia. Invariabilmente tali carte sono monocrome, e ciò per non sottostare al forte prezzo che, per una piccola quantità, richiederebbe la cromolitografia.

Si usano pure, a maniera di carte natalizie, pitture a mano, acquerelli, schizzi, fotografie, stampati d'ogni sorta, purchè su di un canto qualunque essi portino un motto relativo alla solenne occasione e la firma di chi spedisce.

Di tal maniera, verrà forse giorno, nel quale si potrà inviare all'amico, al congiunto, come carta di Natale, un taccuino, un opuscolo, un libro, anche un'opera in molti volumi in 4°, a condizione vi sia su scritto o stampato « Buone feste natalizie! »

HERBERT DICKSEE — CARTA DI NATALE

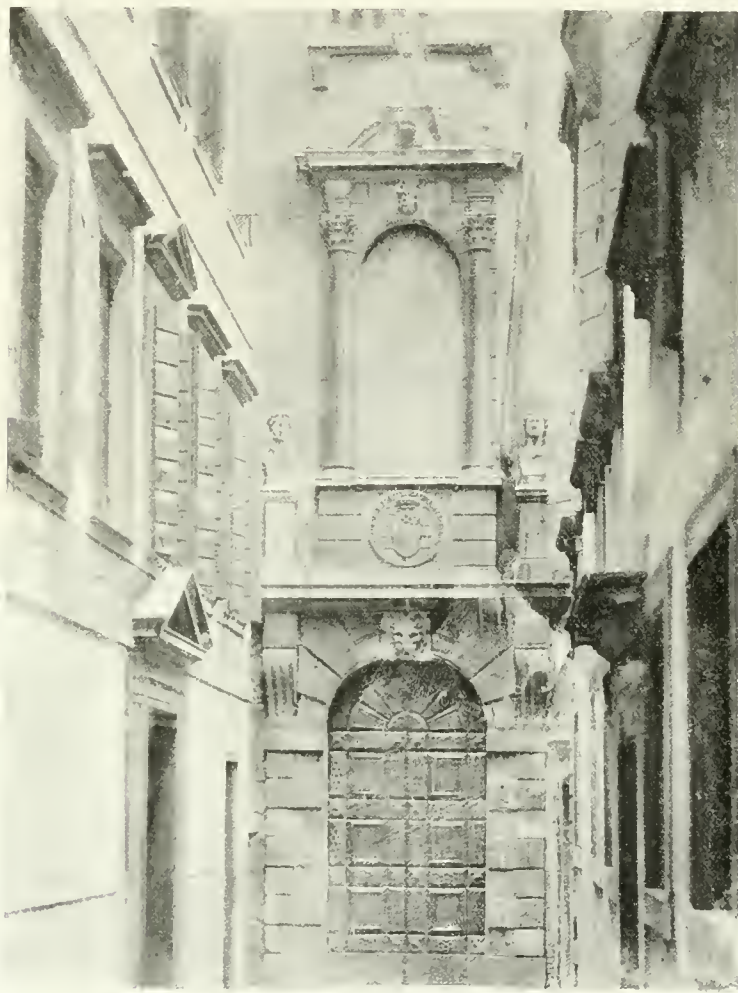
LE COLLEZIONI VENEZIANE D'ARTE E ANTICHITÀ.

CON questo titolo il comm. Cesare Augusto Levi ha pubblicato, in elegante, se non molto corretta, edizione, (Venezia, Ongania, 2 vol.) un' opera che merita l'attenzione degli studiosi. La critica severa vi troverà molte lacune e non pochi errori, e aggiungerà che il Levi, ignaro del linguaggio austero dello storico, si compiace di poetiche divagazioni, che nulla hanno a che vedere con l'argomento; ma quanti hanno il culto dell'arte e della patria devono essere grati all'autore, il quale, non badando a spese, fece raccogliere documenti importantissimi e seppe avvivarli con il brio dell'artista, se non col giudizio meditato dell'erudito. Dell'ingegno del Levi, del suo amore all'arte e alla patria molte prove abbiamo ed elette. Le sue ricchezze egli dedicò ad imprese nobilissime, come, per non dirne altre, l'incremento dato ai Musei di Murano e di Torcello. Quando, in queste opere egregie, il ricco patrimonio andò a poco a poco disparendo, il mondo, sempre magnanimo e grato, ripagò il Levi con le beffe, il mondo, che per converso rispetta ed onora coloro, i quali per vie illecite sanno accumular quattrini.

Io, che del Levi fui qualche volta severo riprenditore nei giorni della propizia fortuna, sono con-

L. LOTTO — RITRATTO DI ANDREA ODONI (NELLA GALLERIA DI HAMPTON COURT IN INGHILTERRA).

tento e pronto a lodarne, nei giorni tristi, l'animo e l'ingegno.

Quest'ultima opera sulle collezioni artistiche veneziane, dal secolo XIV ai nostri giorni, merita veramente d'essere conosciuta e apprezzata, sebbene, come ho già detto, non sieno pochi i difetti. Così se l'A. avesse fatto estendere le ricerche, avrebbe potuto trovare ben altri documenti di grande importanza e che di maggior luce avrebbero potuto illuminare l'arte veneziana. Un prezioso manipolo di tali documenti furono recentemente rinvenuti negli archivi notarili e delle *manimorte* da quell'acuto e diligente ricercatore, che è Gustavo Ludwig. Non sempre autorevoli sono le fonti a cui il Levi ricorre, nè sempre fondati su prove sicure i suoi giudizi, nè confortati sempre dalle severe conclusioni della critica moderna. Alcuni errori sono certamente dovuti alla fretta dello scrivere, e l'autore stesso vorrà correggerli in una nuova edizione accresciuta. Nessun studioso ormai più chiama *Cronaca Sagornina* l'antichissima cronaca del diacono Giovanni, nè ormai più alcuno presta fede al fantastico

PORTA D'INGRESSO DEL PALAZZO GRIMANI A S. MARIA FORMOSA.

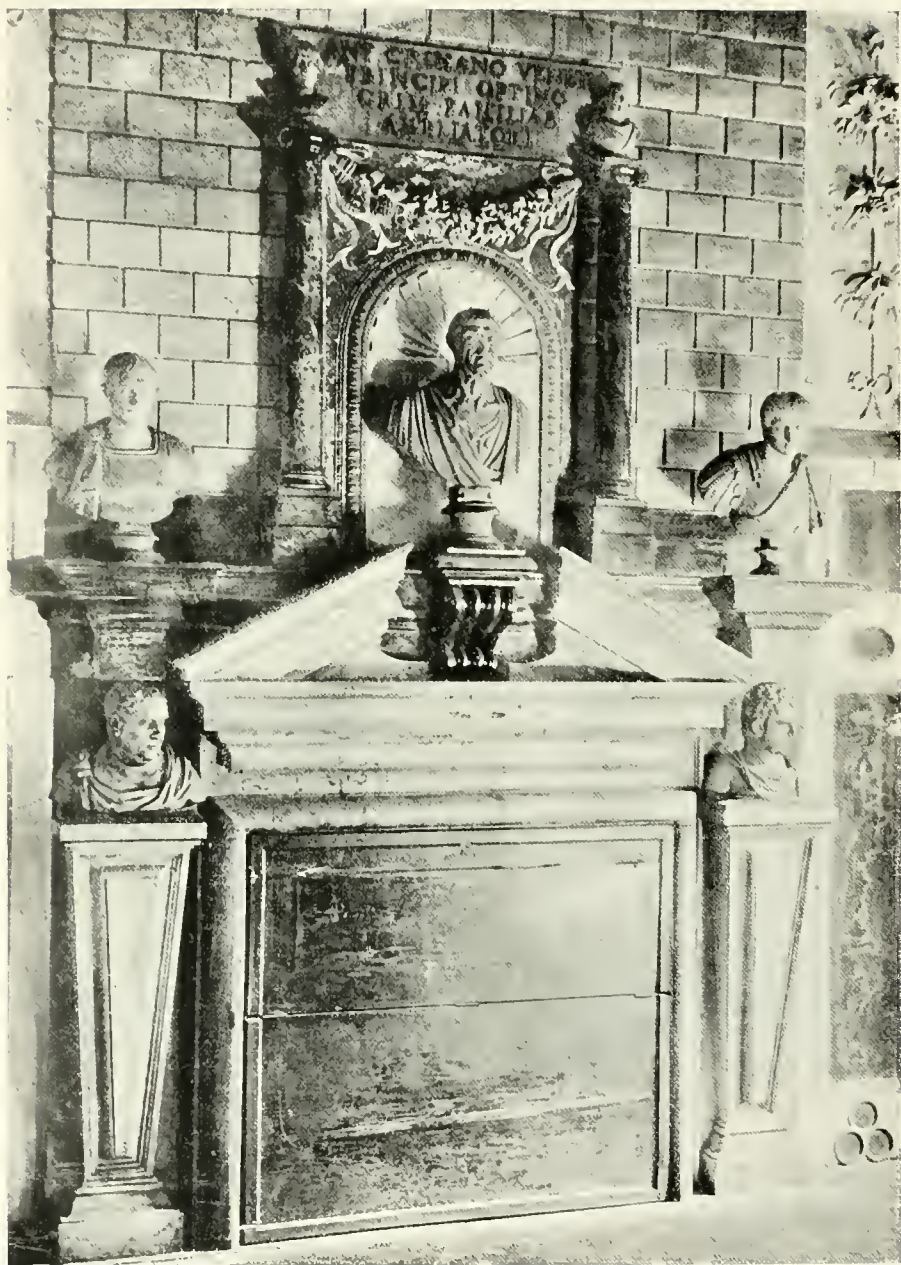
(Fot. L. Brusa fu G. B.).

inventario della raccolta del doge Marino Falier. Che i quattro cavalli sul pronao di San Marco siano opera di Lisippo non si può nè affermare, nè negare, ma si deve assolutamente negare che l'architetto del palazzo ducale sia stato Filippo Calendario, e che la Cà d'oro sia il *famoso palazzo degli Aurii*, che in quella mirabile dimora non ebbero mai stanza. Ma queste ed altre inesattezze, facilmente emendabili, non tolgono i pregi di quest'opera, e gli studiosi dell'arte veneziana devono essere grati al Levi di aver raccolto e illustrato alcuni importanti documenti, dai quali esce fuori

FINESTRA DEL PALAZZO GRIMANI.

(Fot. L. Brusa fu G. B.)

uno degli aspetti più curiosi dell'antica e magnifica vita veneziana, in cui era come nell'aria diffuso il sentimento dell'arte.

Specialmente in quel mirabile secolo XVI, nei palazzi veneziani tutte le cose a torno rivelavano una speciale cura d'arte e l'amore per la ritrovata antichità. Alle forme e allo studio degli antichi, ormai gl'ingegni erano disciplinati e addestrati. Le armi e i negozi della politica non bastavano più, le cure del commercio erano digià tenute in dispregio dai patrizi, i quali cercavano la familiarità dei poeti e degli eruditi, e passavano molte ore

CAMINO IN PALAZZO GRIMANI A S. MARIA FORMOSA.

(Fot. L. Brusa fu G. B.).

ANTONELLO DA MESSINA:

S. GEROLAMO NEL SUO STUDIO.

(Galleria Nazionale di Londra).

meditando sui volumi, ne' quali la grave e profonda sapienza appariva ingentilita dal lusso delle edizioni, dallo splendore delle rilegature [1]. Nè il conoscimento della scienza si considerava come un privilegio di pochi fortunati, ma si voleva liberalmente diffuso. La libreria, appartenente a Pico della Mirandola, fu acquistata dal cardinal Grimani, e donata al convento di sant'Antonio. Oltre a questa e alle pubbliche biblioteche dei monasteri dei santi Giovanni e Paolo, di san Francesco, dei Frati minori, di santo Stefano, dei Servi, di san Giorgio maggiore, altre copiose librerie, con ben ordinati cataloghi, aveano raccolto nei loro palazzi i Barbaro, i Dolfin, i Valier, gli Erizzo, i Mocenigo, i Da Mula, i Paruta, i Gradenigo, i Da Ponte, i Michiel, i Lollini, i Soranzo, i Malipiero [1]. Fra tutte cospicua, la biblioteca di Jacopo Contarini a san Samuele, nella quale erano raccolti tutti i libri stampati e mano-

LA STATUA DI MARCO AGRIPPA.

[1] Il lusso delle rilegature veneziane andò celebre fino agli ultimi tempi della Repubblica. Giovanni Battista Casotti fiorentino, che nel 1713 accompagnò a Venezia Federigo Augusto di Sassonia, descrivendo, fra le altre cose, il monastero di San Giorgio Maggiore, parla della copiosa libreria « i cui libri, per le pitture che ne adornano le coperte, formano negli scaffali una specie di parterre, vago alla vista. » CASOTTI, *Lettere*, p. 18.

[1] SANSOVINO, *Venetia*, Lib. VIII.

scritti intorno alla storia di Venezia, insieme a moltissime opere scientifiche ed artistiche, a disegni, a stromenti di matematica e geografia.

A quei gentiluomini artisti non parevano sufficenti le stanze dove erano profuse tante rarità artistiche. Volevano ancora che una parte della casa divenisse come la sede della bellezza, e che impregnate d'arte fossero alcune stanze, in cui le rare e squisite cose accumulate non dilettassero solamente la vista, ma producessero un'alta commozione intellettuale. Anche fra i travagli e i turbamenti della vita trovava posto la curiosità dell'arte, e vi è memoria che Jacopo Foscari, lo sventurato figlio del doge, sia stato raccoglitore amoroso di fine e magnifiche armi antiche. Rinomatissime furono le armerie di Niccolò Soriano, Giambattista Quirini, Caterino Zeno, Luigi Pasqualigo, Fabio da Canal ecc. [1]. In una sola stanza del palazzo Correr a san Simeone Grande si vedevano quattordici rotelle, trentasei alabarde, alcune delle quali coperte di velluto, otto archi alla turchesca, dodici lancie, due

PALAZZO GRIMANI A S. MARIA FORMOSA.

(Fot. L. Brusa fu G. B.).

[1] SANSOVINO, ibid.

stendardi, una banderuola e lo scudo di casa con elmo e stocco [1].

Fra i trofei d'armi damaschinate appese ad ornamento degli appartamenti patrizi, fra gli scudi e gli elmi ageminati, splendeano i mirabili lavori del mantovano Ghisi (1554). Ma la più doviziosa raccolta d'armi era nelle sale del Consiglio dei Dieci, in palazzo ducale, dove erano disposte e ordinate non pure moltissime armi comuni, ma altresì molte pregiatissime per la materia e per l'arte, o conquistate, o acquistate, o donate, così da formare, con altre singolari e rare cose, un vero Museo, di cui i pochi avanzi, salvati dalla dispersione e dalla rapina, si conservano all'Arsenale.

Le collezioni di oggetti antichi dei veneziani si chiamavano *Studi*, ed erano musei ricchissimi di statue, quadri, disegni, codici miniati, armi, bronzi, maioliche, vetri, stoffe, avori, gemme incise, medaglie, ori e argenti lavorati [2].

Raccoglitori di molta fama furono Ermolao Barbaro (m. 1493), che emendò non pochi luoghi di Plinio sul confronto di marmi antichi, Pietro Bembo, nel museo del quale trovava posto la Tavola Isiaca, ora custodita nella Biblioteca reale di Torino, Andrea Franceschi e Giambattista Rannusio, segretari del Senato, Stefano Magno, che adunò una bella raccolta di medaglie, Marino Grimani, studioso delle antichità egiziache, Federico Contarini, raccoglitore di greche iscrizioni, Daniele Barbaro, l'illustre patriarca d'Aquileia (m. 1570), il quale somministrò a Uberto Golzio medaglie del proprio museo, e molti altri patrizi, che il Foscarini [3] nomina, adducendo onoratissime testimonianze circa la varia loro dottrina.

Uno scrittore intelligente e diligente, forse Marcantonio Michiel, morto in Venezia sua patria nel 1552, ci lasciò il primo esempio di una guida artistica, pubblicata senza nome d'autore da Jacopo Morelli, e meglio conosciuta sotto il nome di *Notizia dell'anonimo morelliano* [4], in cui si dà ragguaglio delle cose preziose, che si conservavano in alcune città della Lombardia e del Veneto, ma più particolarmente a Venezia, nelle private case di

[1] Museo Civico, Arch. famiglia Correr. N. 71.

[2] LEVI. *Le Collezioni d'arte e d'antichità dal sec. XIV ai nostri giorni.* Venezia, MDCCCC.

[3] *Lett. Ven.*, Lib. IV.

[4] *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del sec. XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo; pubbl. ed illustr. da D. Jacopo Morelli, custode della R. Bibl. di S. Marco di Venezia.* Bassano, 1800. La *Notizia* fu ripubblicata da Gustavo Frizzoni, Bologna, Zanichelli, 1884

Antonio Pasqualino, di Taddeo Contarini, di Gerolamo Marcello, di Antonio Foscarini, di Francesco Zio, di Giannantonio Venier, dello spagnuolo Giovanni Ram, di Paolo d'Anna, tutti raffinati esteti, che amavano circondarsi delle preziose eleganze dell'arte antica e moderna, italiana e straniera.

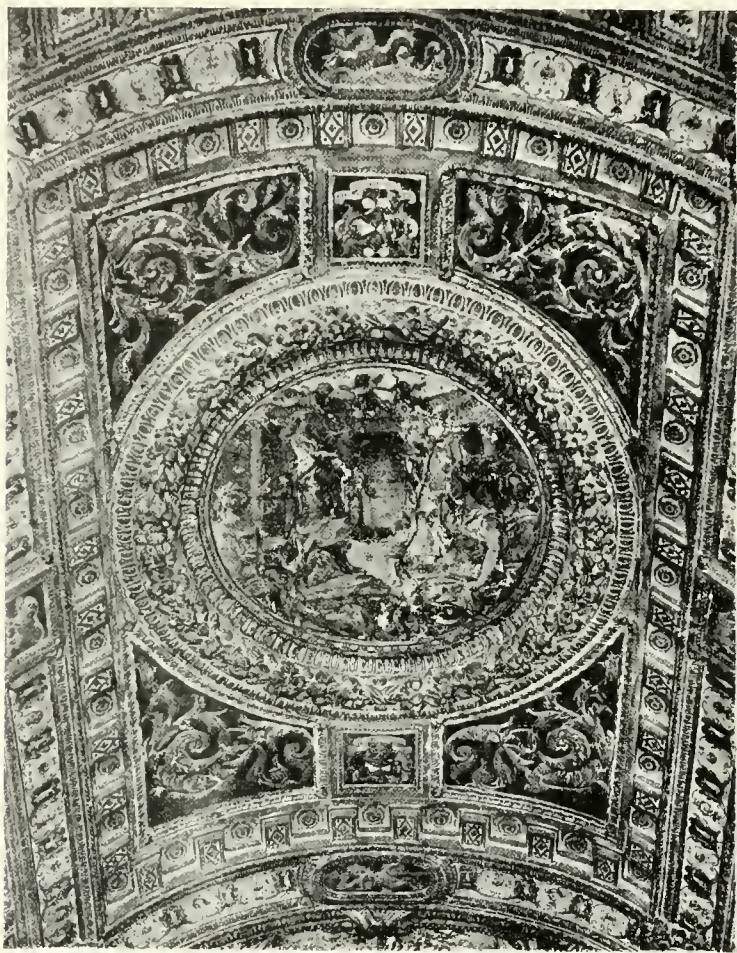
L'ideal tipo del goditore squisito, penetrato e imbevuto d'arte, con la scienza de' libri e insieme quella della vita, fu il cardinale Domenico Grimani, figlio del doge Antonio. Nato nel 1461, Domenico andò in giovinezza a Firenze, dove strinse amicizia con Pico della Mirandola e con il Poliziano. Fu ambasciatore di Venezia a Federico III e, abbracciato poscia lo stato ecclesiastico nel 1493, venne creato cardinale, e nel 1498 patriarca di Aquileia. Morì in Roma nel 1523, lasciando molte delle sue anticaglie alla Repubblica, che le collocò poi nel Museo della Libreria, e molte al nipote Giovanni pure patriarca di Aquileia. Domenico Grimani, oltre a molte statue, busti e marmi romani e manoscritti rarissimi, possedeva anche opere dei più celebrati artisti del quattro e cinquecento.

Marin Sanudo ricorda alcuni quadri di Michelangelo e l'Anonimo morelliano il cartone della *Conversione di San Paolo* di Raffaello, e dipinti e stampe di Alberto Dürer, di Giovanni Memling, di Alberto van Ouvater, di Gioachino Patenier, di Gerolamo Bosch, di Jacopo de Barbari ecc. Ma le due cose più preziose della Raccolta erano la statua di Marco Agrippa, che ornava il pronao del Pantheon e il celebre Breviario miniato, dalla moderna critica [1] rivendicato al pennello delicatissimo di Giovanni Gossaert, chiamato Mabuse, dal nome della sua città natale.

Giovanni Grimani creditò dallo zio anche l'amore dell'arte. Era buon disegnatore e architetto, e se non costruì dalle fondamenta, come vogliono alcuni, riordinò e ridusse il grandioso e magnifico palazzo a Santa Maria Formosa, ornato dei dipinti e degli stucchi di Francesco Salviati, di Camillo Mantovano, di Giovanni da Udine. Nell'atrio s'alzava superba la statua di Marco Agrippa, e i vestiboli, le sale, le scale stupende, a stucchi e dorature, erano tutto un museo di scolture antiche, gran parte delle quali passarono ad arricchire raccolte straniere, dopo la fine della Repubblica [2].

[1] Fra i primi il Thausing e Giovanni Morelli. Cfr. la nota del Frizzoni alla *Notizia dell'anonimo*, pag. 204. Il Breviario fu acquistato dal cardinale Domenico per 500 zecchini.

[2] Dopo la fine della Repubblica, perchè quel saggio governo non permise mai che le cose belle lasciate, come sacra

In una delle parti più solitarie di Venezia, a san Nicola da Tolentino, sulla fondamenta, chiamata del *Gaffaro*, dal nome di una antica famiglia, il prospetto d'una casa brillava dei freschi di Girolamo da Treviso il giovane, buon pittore del cinquecento, formatosi sui modelli della scuola fiorentina e romana, e in particolare di Raffaello. Ridevano negli

SOFFITTO DELLA SCALA DEL PALAZZO GRIMANI.

(Fot. L. Brusa fu G. B.).

scomparti della facciata le storie liete delle mitologie: Giunone librata fra le nubi, Cerere fra gli amplessi di Bacco, Apollo e Pallade e le Grazie. Tutto intorno al cortile un fregio di putti.

In questa casa, il mercante Andrea Odoni, trasferitosi da Milano e Venezia, spendeva le ricchezze del suo spirito e del suo patrimonio largamente. Alla eleganza esteriore corrispondeva nell'interno la cura degli addobbi, nè, al dir dell'Aretino, vi po-

eredità, dal passato, andassero rovinate, distrutte, vendute. A proposito della statua di Marco Agrippa, si narra un curioso aneddoto, che non ha però altro fondamento, se non la tradizione volgare. Negli ultimi anni del secolo XVIII, i Grimani vendettero a un ricco straniero la celebre statua. Quando si stava per levarla dal suo piedestallo, comparve Cristofolo Cristofoli, il temuto fante degli Inquisitori, il quale, portatosi dinanzi alla statua e levatosi il berretto di capo, augurò un buon viaggio *a Sior Marco e a So Zelenza Grimani*. Non avendo il Grimani intenzione di cambiar domicilio, annullò in fretta il contratto di vendita, e Marco Agrippa rimase al suo posto, fino al giorno in cui un altro Grimani lo donò al Museo Civico.

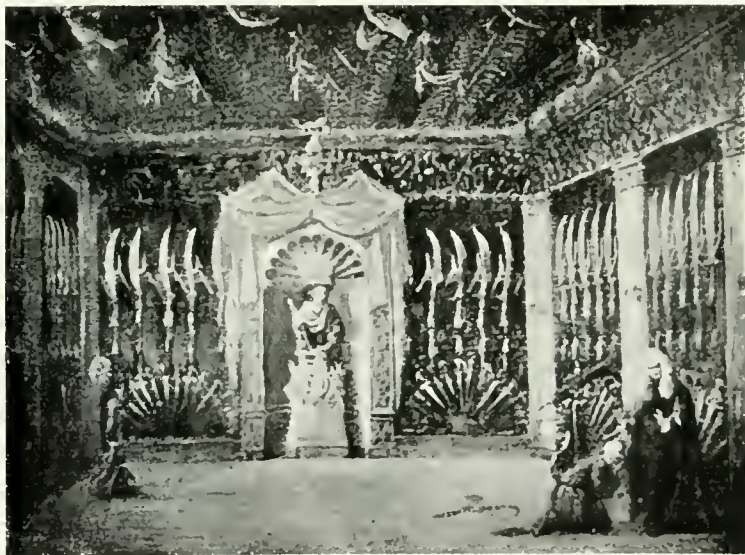
teva esser principe che avesse sì ricchi letti, sì rari quadri, sì reali abbigliamenti [1]. L'uomo di spiriti sottili ed intensi, con raro senso avea fatto tesoro di cento e cento cose di un sapore singolarissimo: un'antica figura marmorea, amorosamente studiata e copiata da uno dei maggiori poeti dello scalpello, Tullio Lombardo, e una santa Caterina che abbraccia il putto divino di Tiziano; una donna nuda, dipinta da Girolamo Savoldo bresciano e la *Trasfigurazione di san Paolo* di Bonifacio de Pitati, veronese; una Cerere di Palma il vecchio e il ritratto d'un bambino, acquistato tra le spoglie abbandonate da Carlo VIII alla battaglia del Taro; e vasi antichi e medaglie e gemme e porcellane. Contemplando e studiando i suoi vecchi marmi, così, come il ritrasse Lorenzo Lotto [2], trascorse serenamente i giorni l'Odoni, allietato dalla compagnia del figliuolo Rinaldo e del genero Aldo Manuzio.

[1] Aretino, *Lett.*, L. II. p. 50.
[2] Il ritratto è esposto nella Galleria di Hampton Court in Inghilterra, al numero 72 del catalogo.

Erano a questo tempo pur celebri gli studi di Andrea Vendramin a San Gregorio [1], di Agostino Amadi, il quale aveva potuto perfino trovare alcuni antichi istromenti musicali greci, di Leonardo e di Alvise Mocenigo, di Francesco e Domenico Duodo, di Battista Erizzo, di Simon Zeno, di Giovanni Gritti, di Francesco Bernardo, di Giampaolo Cornaro ecc.

L'essere circondati da oggetti, in cui era viva e continua l'armonia della bellezza, contribuiva a svolgere nobilmente le energie dell'intelletto.

Pompeo Molmenti.

[1] Nel Museo Britannico, (Fondo Sloane 4004-4007) esiste il catalogo, in quattro volumi illustrati, della Raccolta di Andrea Vendramin:
1. De Picturis in Museis Domini Andreae Vendrameno positis. Anno domini MDCXXVII
2. De Annulis et Sigillis Aegyptiorum scarabeis emblematibus ornatu et alijs signis et figuris in gemmis et lapidibus a natura delineatis et incisis in museo A. Vendrameno repositis.
3. De rebus Naturalibus puris mixtis atque compositis et in omni genere petritis in Museo A. V. repositis.
4. De mineralibus omnis generis tam metallicis et puris lapideis quam gemmatis etc.

UNA SALA D'ARMI IN PALAZZO DUCALE.

ROMA — CASTEL S. ANGELO VEDUTO DAL TEVERE.

CASTEL S. ANGELO IN ROMA.

CO di tempi lontani che gli anni e le vicende non affievoliscono nè confondono: vivo ricordo di feste, di lutti, di glorie, di avvilimenti: i fasti e le sorti della città: perenne e molteplice ammonimento.

Non mai l'anima delle cose parlò più profondamente e più sentitamente, non mai le vecchie mura cadenti e le pietre corrose ripeterono con sì ampia voce gli ammaestramenti del passato. Dall'ombra dei corridoi sotterranei e delle prigioni secrete, alla gloria della luce e del sole dell'ultima torre, tutta la storia di Roma imperiale e papale, in un canto perenne si ripete viva ed ardente.

Ora il sepolcro magnifico, vendicato da tante brutture burocratiche e militari, ritorna nell'onor del suo essere e mostra i titoli della sua nobiltà agli studiosi severi, ai solitari curiosi che dalla voce del passato cercano il conforto e l'ammonimento, e nel silenzio delle vôlte profonde e deserte l'eco lontana si rianima improvvisamente per colui che sa amare il bel tempo passato.

Bisogna andare nel superbo castello in un mattino fulgido di sole o in una stanca giornata di pioggia, e lasciarsi guidare dai ricordi della storia che ad ogni passo balza viva come una fiamma improvvisa, soli, o con una persona molto amata, poichè gli indifferenti saprebbero forse guastare il fascino solenne dell'ora rivissuta lontana.

Più e più volte io sono ritornato, anche solo, nella tomba magnifica, tanto le prime impressioni erano state per me grandiose e piene d'un sottile

CASTEL S. ANGELO.

Fot. Anderson).

CASTEL S. ANGELO — VEDUTA DEL LATO POSTERIORE, COL PRINCIPIO DEL CORRIDOIO.

(Fot. Alinari).

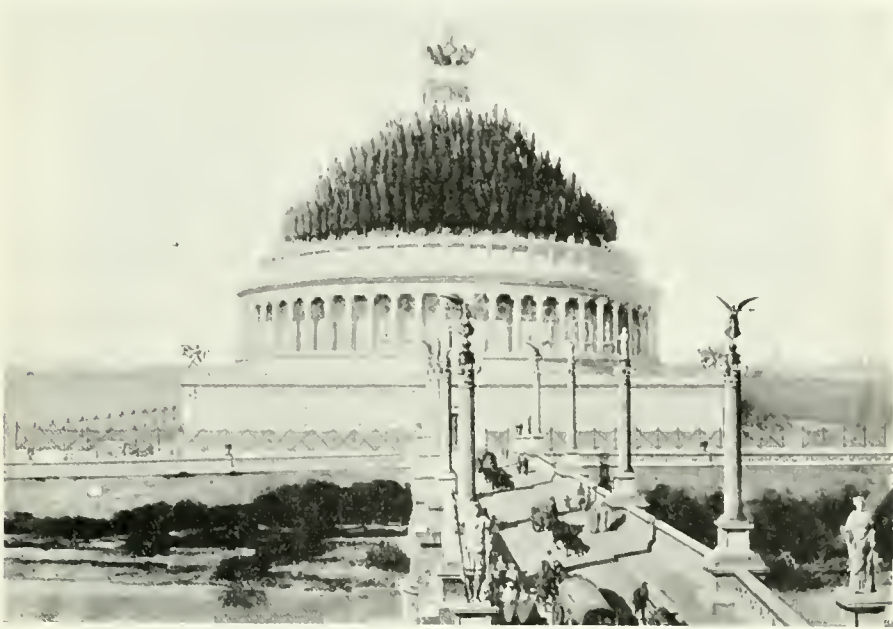
incanto, ed ogni volta, anzi ogni volta maggiormente, l'anima delle cose trapassate agì sul mio spirito con la squisita dolcezza d'un vecchio vino robusto e vivace in un corpo stanco o addolorato. Non mai, se non forse nel deserto sconsolato della campagna romana verso la sera, io sentii tanto vivo e profondo il sentimento della grandezza e della gloria.

CASTEL S. ANGELO.

Ecco P. Elio Adriano che per rivaleggiare con Cesare Augusto il quale aveva costruito un grandioso mausoleo per sè e per i suoi, innalza negli orti che furono di Domizia il ben degno sepolcro. Ecco Lucio Commodo, figlio adottivo di Adriano, premorto all'imperatore, e seppellito nella tomba augusta l'anno 138. Ecco Faustina, moglie di Antonino, ecco Marco Aurelio, Marco Galerio e Aurelia Fadilla figli di Antonino, tutti premorti al padre; ecco Lucio Vero e Faustina juniore, figlia di Antonino Pio, e Marco Aurelio imperatore. Ecco i nove figli di questi e di Faustina, ecco Pertinace e Settimio Severo, gli ultimi ad essere sepolti nel mausoleo glorioso.

Ecco — i tempi sono mutati e la guerra arrossa di sangue l'estrema dimora degli imperatori — ecco Vitige all'assalto e all'assedio del monumento che già si trasforma in fortezza, ed ecco Totila ed ecco Narsete e due nuovi assedi, ed ecco Gregorio Magno che vede l'angelo benefico rimettere nel fodero la spada e far cessare la pestilenza, ed ecco Marozia e Alberico e Ugo di Provenza che celebra le sue nozze con Marozia nella cella sepolcrale di Adriano.

E ancora i Crescenzi e le fazioni romane e Giovanni XIII, poi Benedetto VI e Giovanni XIV morto di fame. Ed ecco ancora Cencio di Crescenzio e Gregorio VI, e la contessa Matilde e

Enrico IV e Goffredo di Buglione, Clemente III e Vittore III e Urbano II e la prima demolizione del mausoleo. Ecco poi, dopo un certo tempo di silenzio, Eugenio III e Arnaldo da Brescia, un tentativo di grandezza, Adriano IV, Alessandro III e gli antipapi e Federico Barbarossa e il suo inutile assedio. Un altro silenzio e poi ecco Roberto di Napoli e ha luogo una rappresentazione teatrale: i *Suppositi* dell'Ariosto, con la decorazione scenica di Raffaello — poi la congiura del Petrucci, e poi Adriano VI e Clemente VII e il sacco di Roma con Benvenuto Cellini, il Borbone e il principe Orange, mirabile momento di lotte e di viltà. Ecco ancora Paolo III e di nuovo il Cellini, e poi Paolo IV, Pio IV e i

C. G. VENANZI E G. GATTESCHI — DISEGNO DI RESTAURO DELLA MOLE ADRIANA E DEL PONTE ELIO.

(Con gentile permesso degli autori).

Giovanni da Acaja e Enrico VII e la cacciata dei nobili da Roma, e la lotta degli Orsini; poi ancora Ludovico il Bavaro e Cola di Rienzo, un lampo di gloria. Ecco poi Gregorio XI col Malavoltis, Urbano VI e Alberico di Barbiano e le prime artiglierie. Ecco Bonifacio IX e i Colonne e gli Orsini, Ladislao di Napoli, Innocenzo VII, ed ecco Braccio di Montone e lo Sforza. Poi Eugenio IV e l'Offida, poi Nicolò V e Stefano Porcari e Paolo II, il Platina e Pomponio Leto. Finalmente Alessandro VI e Antonio Sangallo e Astorre Manfredi e Cesare Borgia. Poi Pio III, Giulio II e Leone X — i tempi tornano lieti per breve ora e sull'alto del Maschio Carafa, Gregorio XIII e l'Accoramboni. Sisto V e Clemente VIII e la tragedia dei Cenci. Poi Cristina di Svezia, poi Giuseppe Balsamo conte di Cagliostro.

Una ridda convulsa di papi, di imperatori, di guerrieri, di artisti, di martiri, di rei; tutta la storia di Roma si riattacca bene al suo massimo monumento. Lampi di gloria e guerre intestine e vergogne senza nome.

*
* *

La storia non ha tramandato il nome dell'architetto del mausoleo, nè l'anno della costruzione, e

CASTEL S. ANGELO — PARTE SUPERIORE, CON L'ANGELO DEL WERSCHAFFELT.

(Fot. Alinari).

l'opera rimase così, solenne e anonima testimonianza del tempo e il tempo sfida senza cura meschina.

Probabilmente, poichè il ponte Elio che unì il monumento alla città, pure per cura dell'imperatore Adriano, fu opera dell'architetto Detriano, si crede che anche il mausoleo sia opera di questo artista e che sia stato quindi costruito circa il 135 d. C. Alla morte dell'imperatore Adriano però non era ancora compiuto, e solo Antonino Pio vi fece gli ultimi lavori.

Il monumento è anticamente ricordato in un'omelia di S. Leone Papa (V secolo) tramandataci dal Mallio (XII secolo) nella sua descrizione della Basilica Vaticana [1], e nella descrizione data da Procopio (VI secolo) [2].

Dice il Mallio: « La *Memoria* di Ariano è un tempio di ammirevole grandezza tutto rivestito di pietre e ornatissimo d'istorie: nel suo circuito è recinto da cancelli di bronzo con pavoni di bronzo, dei quali pavoni due furono quelli che ora sono nella fontana del quadriportico della Basilica Vaticana. Nei quattro angoli del tempio furono quattro cavalli di bronzo dorato, ed in ciascuna fronte altrettante porte di bronzo. Nel mezzo del corpo rotondo fu un sepolcro di porfido che è ora nel Laterano e vi è sepolto papa Innocenzo II, mentre il suo coperchio è nell'atrio di S. Pietro sopra il sepolcro del prefetto » (ossia di Cinzio, l'amico di Gregorio VII).

E Procopio così lo descrive: « Il sepolcro di Adriano è fuori della porta Aurelia, distante dal recinto quanto un tiro di sasso, meraviglia degna di molto riguardo imperocchè è costrutto di marmo pario... i lati di esso sono quattro, eguali fra loro, e l'ampiezza di ciascuno di questi è tale che ha la portata di un tiro di sasso; l'altezza poi del monumento sorpassa quella delle mura... sopra vi sono statue di marmo di uomini e di cavalli eseguite con ammirabile lavoro ».

Il maggiore Mariano Borgatti, che ha dedicato parecchi anni allo studio del monumento e che in un volume ora divenuto rarissimo ne ha tessuta la storia con amore pari al grande studio [1], così lucidamente lo descrive:

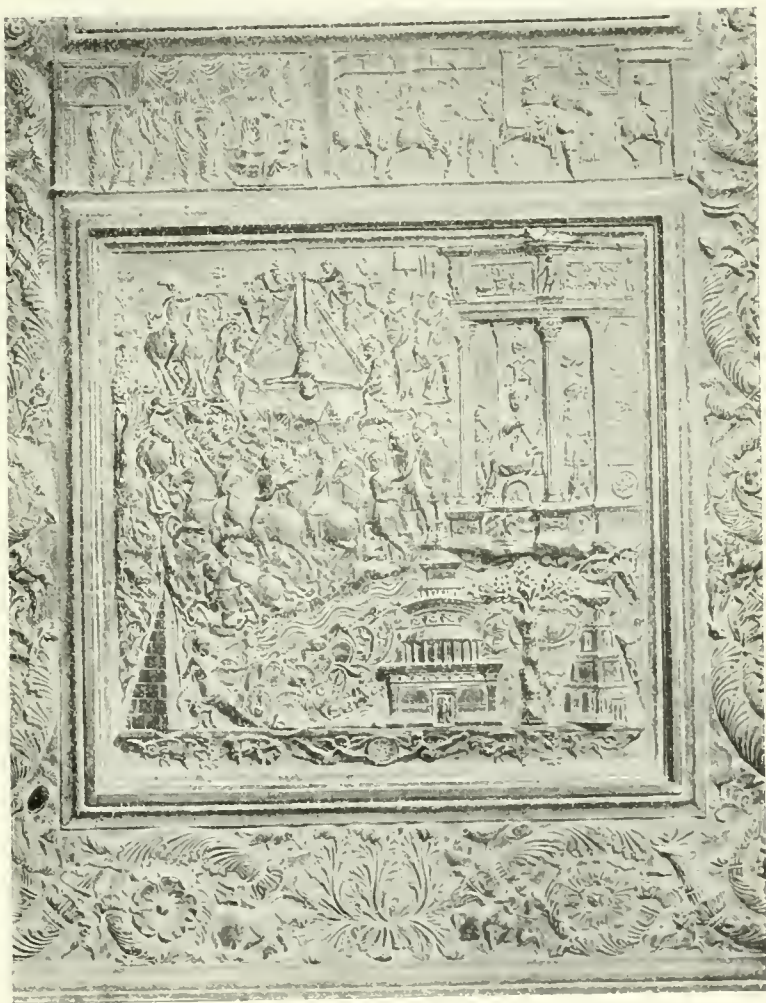
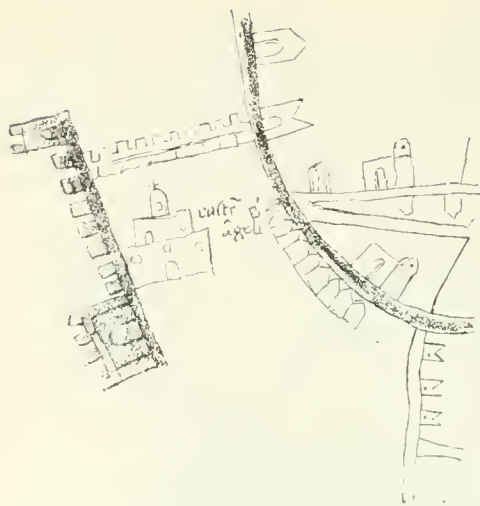
« S'attraversava il Tevere sul Ponte Elio, gran-

[1] Pietro Mallio o Manlio, *Hist. Bas. S. Petri*, C. 7. N. 131.
[2] Procopio, *De bello gothico*, I, 22.

[1] M. Borgatti, *Castel Sant'Angelo in Roma*, Roma, Voghera, 1890. — Vedi pure il nuovo volumetto: M. Borgatti, *Il Mausoleo d'Adriano e il Castel S. Angelo in Roma*, Roma, Off. Pol. Rom., 1902.

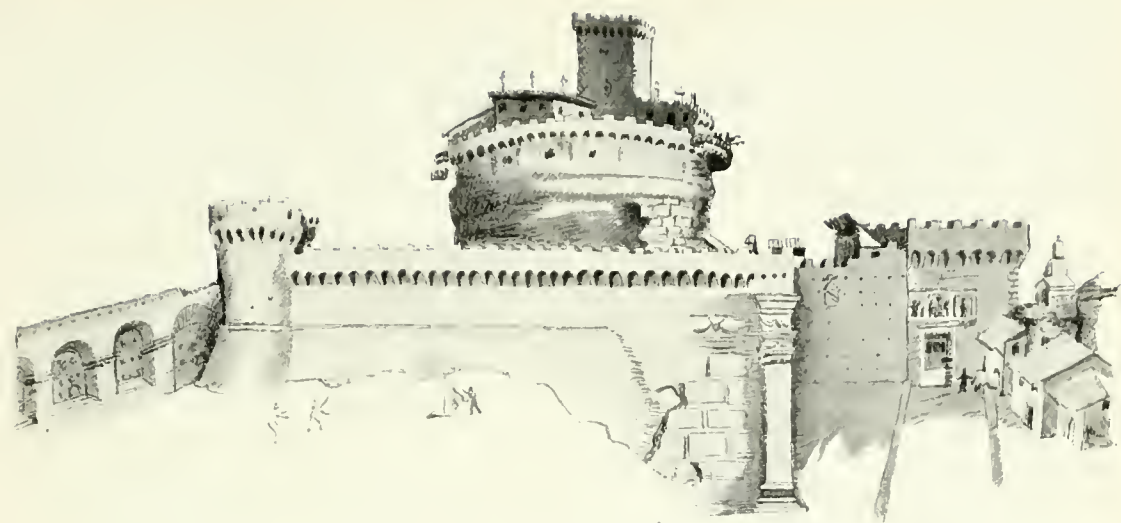
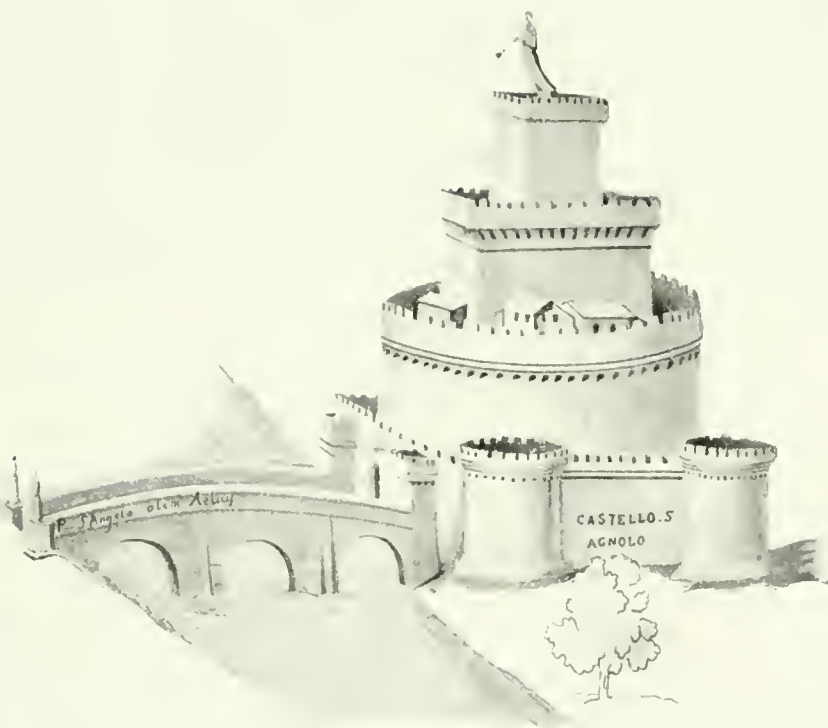
dioso e imponente, ad archi multipli su robusti piloni, tutto costrutto di travertino rivestito di marmo: e, stando a medaglie e ad attendibili descrizioni, sui piloni s'elevavano alte colonne sormontate da alate vittorie di bronzo.

Attraversato il ponte correva una strada, lungo il fiume, larga m. 8 circa, indi si incontrava un recinto quadrato, costituito da una ricca cancellata di bronzo lunga m. 115 in ogni lato, con frequenti pilastri su cui sorgevano dei pavoni di bronzo dorato (l'attributo della famiglia di Adriano era *Elio* od il *Sole*, e i pavoni erano un emblema della famiglia, per avere nella coda l'*occhio del Sole*), agli angoli vi erano pilastri più grandi. Nel mezzo della cancellata, in ogni fronte v'erano praticati degli accessi... ciascun accesso era costituito da tre aperture, quella centrale larga m. 2,40, e quelle laterali larghe m. 2,10. Un incastro che si è trovato lungo la soglia lascia supporre che l'ingresso medesimo venisse chiuso con una cancellata scorrevole.

Nell'interno del recinto era poi il monumento sepolcrale, che consisteva in un grande basamento di pianta quadrata avente m. 84 circa di lato, e m. 15 a 18 d'altezza: su tale basamento sorgeva

ROMA — PORTA DELLA BASILICA DI S. PIETRO — BASSORILIEVO DEL FILARETE, CON VEDUTA DI CASTEL S. ANGELO.
(Fot. Alinari).

CASTEL S. ANGELO — DALLA CRONACA DI GIORDANO (PRINCIPIO DEL XIII SECOLO).

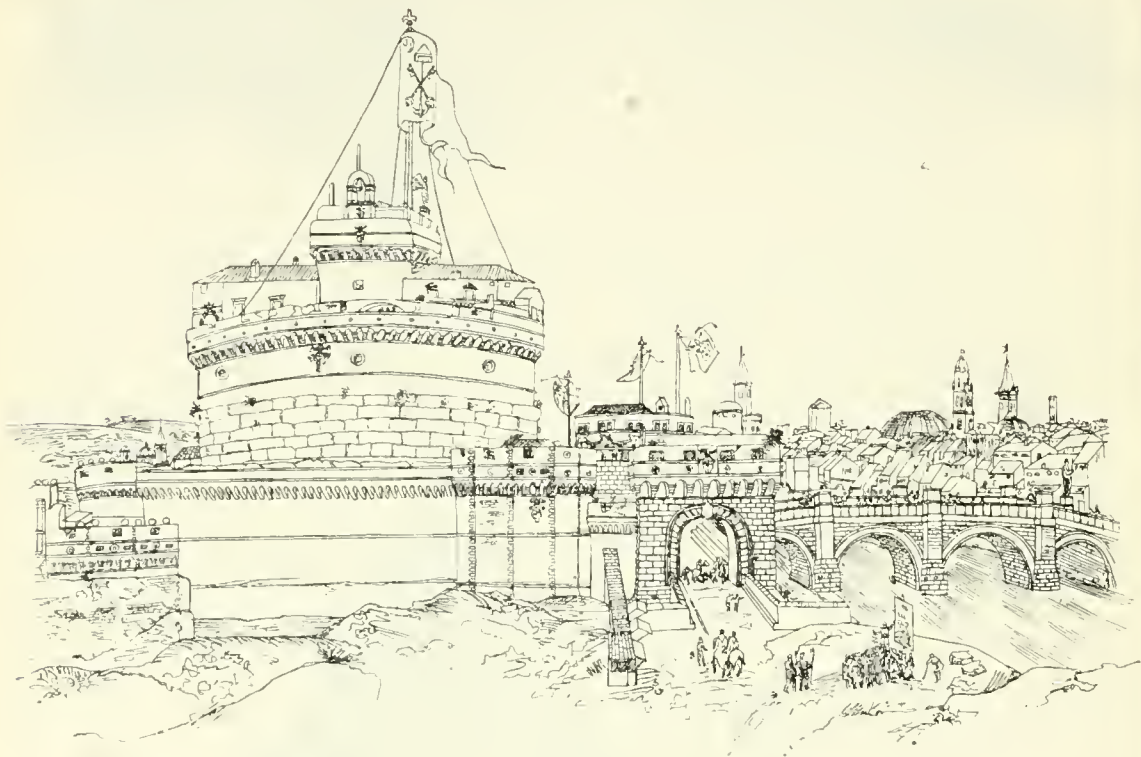
CASTEL S. ANGELO — DALLA BOLLA DI LUIGI IL BAVARO (1328).

una specie di cilindro iscritto quasi esattamente nel quadrato di base e che aveva superiormente un cumulo di terra, il *tumolo* tradizionale delle tombe etrusche, piantato di cipressi, e finalmente nel mezzo del tumolo si elevava una specie di grande ara che portava come coronamento di tutto il funebre e

CASTEL S. ANGELO — DALLA PIANTA DELLO SCHEDEL (1493).

CASTEL S. ANGELO — DA UN DISEGNO DI GIULIANO DA SANGALLO (XV SECOLO).

CASTEL S. ANGELO — DALLA PIANTA DI MANTOVA (1534 ?).

grandioso edificio una trionfale quadriga di bronzo, con Elio, il Sole, guidante i cavalli.

Il basamento quadrato era decorato da ricche paraste di marmo che formavano tanti scomparti, nella parte inferiore dei quali erano incise epigrafi laudative di personaggi sepolti nell'interno del monumento: nella parte superiore era ricavato un finito da un ricco cornicione aggettante, con fregio decorato a bucranî e festoni.

Tutto attorno, sul cornicione, correva un coronamento di statue greche, che Adriano aveva raccolte nei suoi viaggi. Finalmente, sugli angoli del basamento quadrato e negli spazi lasciativi dal nucleo cilindrico erano stati posti dei grandiosi

CASTEL S. ANGELO — DA UN DISEGNO DEL TEMPO DI PAOLO III.

leggero bugnato; poi, come coronamento vi era un ricchissimo cornicione di marmo pario, nel fregio del quale correvano dei festoni di fiori e frutti intramezzati da bucranî. Agli angoli vi erano dei pilastri scanalati con elegante e originale capitello.

Il grande torrione cilindrico, che sorgeva sul basamento quadrato, e che formava il corpo del sepolcro Adrianeo, era parimenti decorato da paraste scanalate di marmo, a mezzo rilievo, con pareti interposte di bugnato leggiero, decorazione sobria e conveniente alla destinazione dell'edificio, ed era gruppi di uomini e cavalli, forse di bronzo e di fattura così squisita che ne rimase memoria per tutto il Medio Evo.

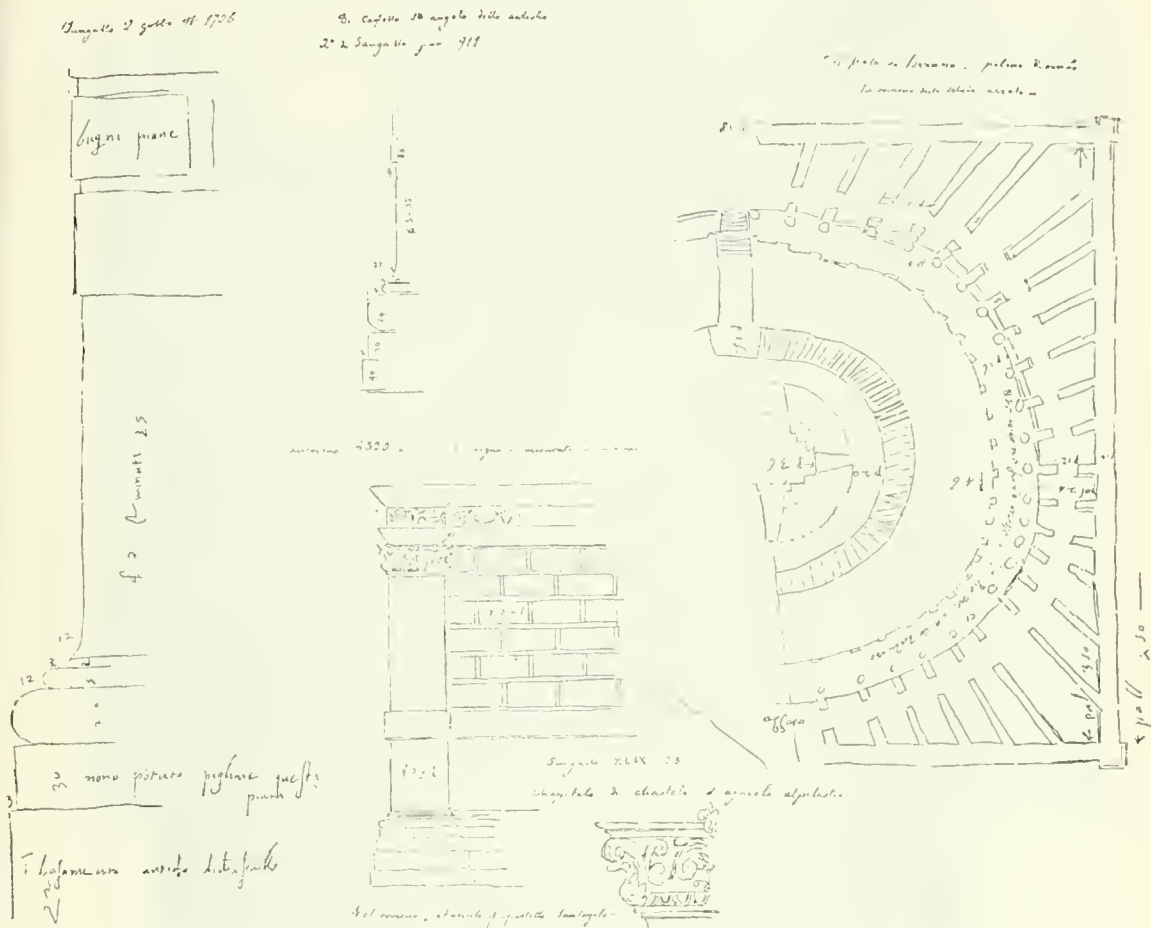
Nel mezzo della facciata principale, in prolungamento dell'asse del ponte Elio, si apriva una porta che aveva infissi di bronzo, alla quale porta corrispondeva un'ampia ed alta galleria che immetteva in un vasto atrio quadrato: sulla parete di fronte in corrispondenza colla galleria, v'era un nicchione in cui s'ergeva un'alta statua di Adriano, e sulla parete di destra s'apriva una imponente e caratte-

ristica galleria che saliva a rampa elicoidale verso la parte superiore del monumento.

La galleria compiva un giro d'elica, e sboccava in un atrio quadrato, simile a quello di partenza, e di là partiva un'altra galleria orizzontale, diretta al centro del grande cilindro, ove era ricavata una cella sepolcrale di dimensioni grandiose.

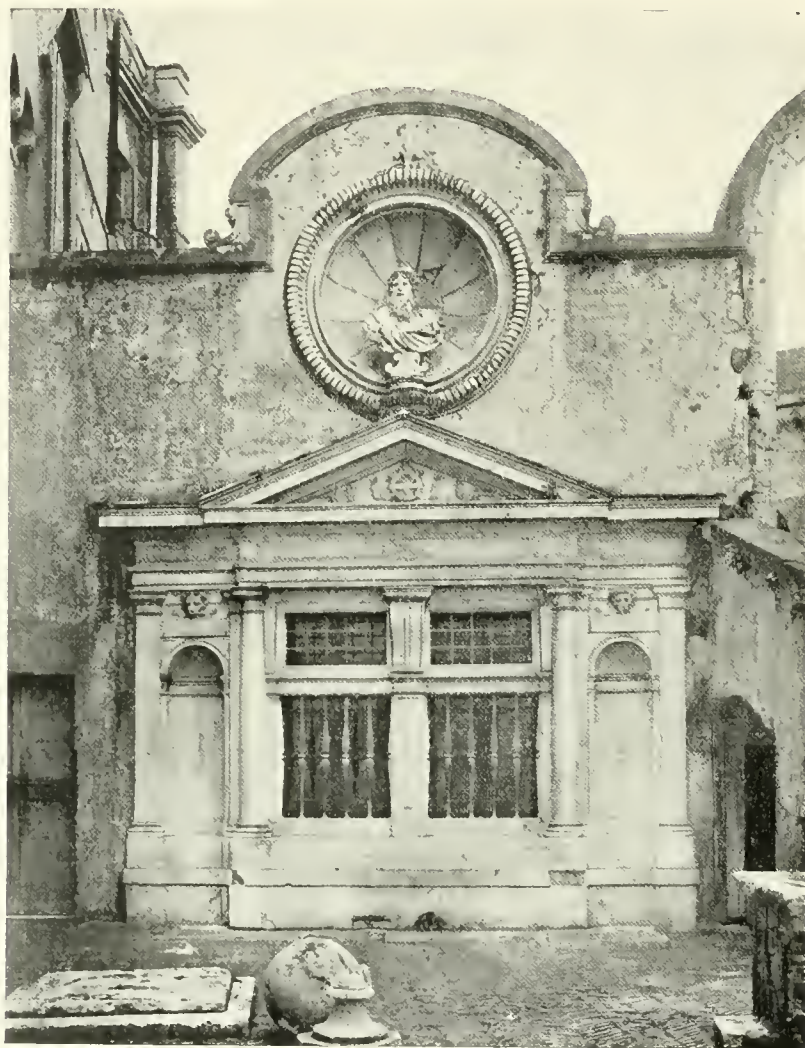
L'idea di questa costruzione e di questa disposizione, che non trova riscontri in nessun altro monumento del mondo, per la grandiosità dei mezzi impiegati a metterla in atto, fu data certamente da Adriano, che ne raccolse gli elementi nelle piramidi d'Egitto, nel mausoleo di Alicarnasso, nei templi di Tebe e nei sepolcri di Ninive e di Babilonia »[1].

***

Poco tempo durò il monumento nella sua forma solitaria e solenne: già nel 271 cominciano le trasformazioni. In quell'anno, sessant'anni dopo che

DETTAGLI DI CASTEL S. ANGELO — DISEGNI DEL SANGALLO, DEL SANSOVINO E DI SALLUSTIO PERUZZI (XVI SECOLO).

[1] Poche parole intorno alla ricostruzione del castello ideata dagli architetti Gatteschi e Venanzi.

La parte più importante della ricostruzione è il porticato che decorava il nucleo rotondo, e che fu messo in dubbio da alcuni, quantunque Sallustio Peruzzi († 1573) nella pianta che disegnò del castello ne abbia data l'altezza, abbia notata la profondità del portico, e abbia lasciato il ricordo che *Queste colonne furo messe in S. Pietro da Costantino*. Se fosse merito di Costantino o dei suoi successori non importa, importa

Settimio Severo era stato sepolto nel mausoleo, Aureliano fortificò il Campo Marzio e cinse di mura la riva destra del Tevere dalla porta Flaminia (ora del Popolo) fino al ponte Gianicolense (ora ponte Sisto) e si servì della mole Adriana per appoggiarvi le difese, e formò con due bracci di mura dagli angoli del basamento quadrato alla riva una doppia fronte di sei torri che si chiamò *Hadrianeo* e si aprì una porta detta *Aurelia*, di *San Pietro in Hadrianeo*, *Aenea* o *Collina*.

CASTEL S. ANGELO — EDICOLA DI MICHELANGELO.

(Fot. Alinari).

La tomba è già diventata una fortezza, la più importante anzi della città, e Onorio (401-409) pare vi abbia posto guarnigione e abbia anch'esso fatto dei lavori di adattamento. Poi fra il 500 e il 526 Teodorico restaurò il monumento guasto certo dai

il fatto che dai vecchi disegni della Basilica Costantiniana si è potuta trarre la misura delle colonne, perfettamente rispondente alla misura lasciataci dal Peruzzi.

Il Borgatti nella sua ricostruzione non tiene conto di questa preziosa testimonianza e orna il Nucleo Rotondo di sole paraste. L'esistenza di queste tuttavia non impedisce l'esistenza di quelle e nella ricostruzione del Gatteschi vediamo infatti paraste e colonne.

Goti di Alarico (410) e il Fea crede che lo destinasse a cittadella e fors'anco a prigione di stato.

Certo all' assalto dei Goti di Vitige il mausoleo sostenne la maggior resistenza dei Romani e dei Greci, i quali, infine, mancando di munizioni per respingere la scalata dei nemici, poste in frantumi le statue le gettarono contro gli assalitori.

Così i preziosi capolavori che Adriano aveva raccolto nei suoi viaggi in Grecia andarono distrutti nella difesa contro i barbari.

Tace poi il monumento per lungo tempo, il lungo tempo della maggior miseria romana, e non è ricordato nè come mausoleo, nè come carcere. Sotto Adriano I (772-775) si comincia qualche lavoro; fu fatto l'ampliamento del portico che univa il castello col Vaticano, e ciò prova che il corridoio coperto esisteva già prima, e che il castello era già abitato o abitabile.

Nel 923 Alberico e Marozia ebbero domicilio nella mole Adriana, e ciò pure dimostra che il monumento aveva dovuto subire già delle notevoli trasformazioni, dalle sue prime funzioni, tanto più se si pensa che Marozia sposò in castello Guido di Tuscia e poi Ugo di Provenza, e che la ribellione di Alberico avvenne in un banchetto dato appunto in castello.

CASTEL S. ANGELO — CORTILE DELLE PALLE.

Sotto il dominio dei Crescenzi le trasformazioni continuarono. La nobile famiglia romana ricostruì il torrione centrale sulla base del fastigio d'Elio, e il monumento è ricordato nei documenti dell'epoca come Torre o Castello dei Crescenzi.

Nella fortunosa epoca di guerre intestine nella

CASTEL S. ANGELO — CELLA OVE ESISTEVA LA TOMBA DI ADRIANO.

(Fot. Anderson).

città di Roma fra le famiglie nobili, e fra il popolo e l'autorità pontificia, il castello fu sempre considerato come il punto forte più importante, dalla occupazione del quale dipendevano le sorti della lotta. Così è facile comprendere i continui successivi mutamenti e danneggiamenti nella parte classica che ancora restava allo scoperto. E della sua importanza è notevole esempio che il Senato Romano, dirigendosi a Corrado III per invitarlo a venire a Roma in difesa della libertà, gli scriveva di aver restaurato il ponte Milvio onde non fosse costretto a passare sotto il tiro del castello che era in mano ai Pierleoni: « ne Petri Leones per Castellum S. Angeli vobis nocere possint ut statuerant ».

Nel 1277 il castello era in proprietà degli Orsini e papa Nicolò III, di questa famiglia, restaurò il forte per proteggere il Vaticano dove aveva trasportata la sede pontificia che era stata fino allora al Laterano e per aver più facile la fuga al castello che era unito, come vedemmo, al Vaticano da un corridoio.

Dopo lo scisma d'Occidente (1378) i partigiani di papa Urbano VI assaltarono il castello nel quale si era fortificato il brettone Goutelin favorevole all'antipapa Clemente VII, e, conquistatolo, ne cominciarono la demolizione. Il bel monumento glorioso che aveva sopravissuto quasi incolume a tanti assedi e tanti assalti di barbari, fu ora dai Romani stessi demolito fin quasi alla cella sepolcrale, e i marmi che ne rivestivano ancora l'esterno, servirono poi a lastricare le piazze di Roma.

Rimase così abbandonato il sepolcro quasi distrutto, fino al 1403, nel quale anno Bonifacio IX

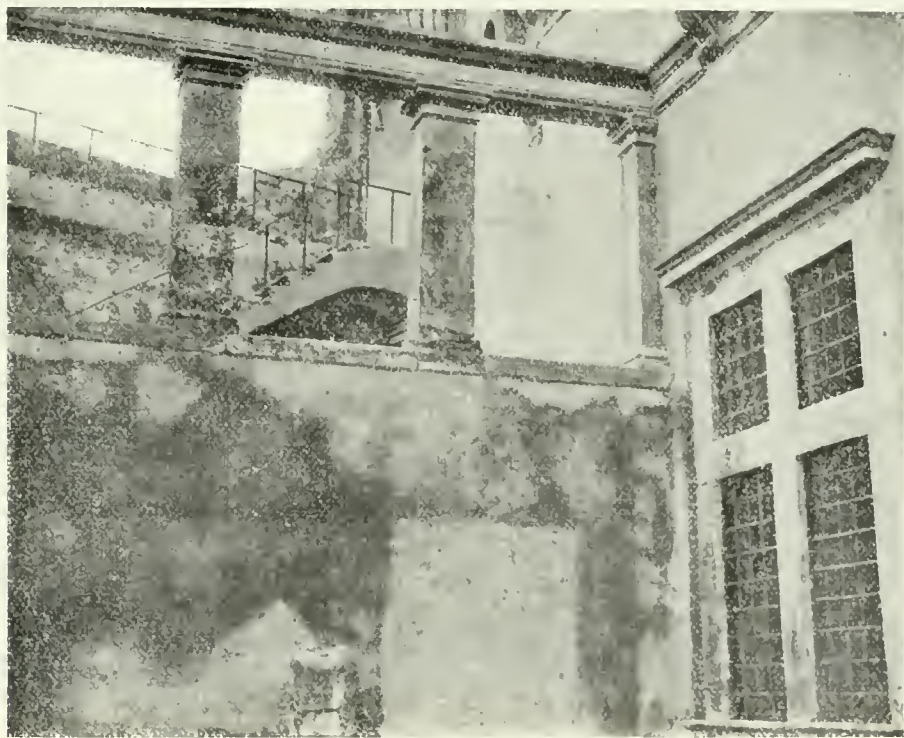
diede opera a restaurarlo coi disegni di Nicolò di Pietro Lamberti aretino, architetto e scultore. È il primo restauro del quale si abbiano i documenti, ma non si sa di preciso in che cosa consistessero e a che si limitassero.

Nel 1411 Giovanni XXIII ordinò ad Antonio da Todi la ricostruzione del corridoio lungo le mura della città Leonina. Martino V aggiunse al castello « molte comodità e maggiori difese », come dice laconicamente un anonimo biografo del pontefice. Anche Eugenio IV fece fare dei lavori, ma pure di questi non si hanno indicazioni precise.

Finalmente con Nicolò V sorse il vendicatore del monumento tanto ingiuriato. Egli cominciò con l'iniziare la costruzione dell'appartamento papale vicino alla torre di Bonifacio VIII, costruzione che fu poi continuata da Alessandro VI e Clemente VII e compita da Paolo III.

Nel 1453 fu fatto di nuovo l'angelo, in marmo con le ali di bronzo, fu restaurato il ponte e vi furono costruite all'estremità verso la città due cappelle in memoria della disgrazia avvenuta nel 1450 quando, per l'anno santo, tanta gente si affollava sul ponte ingombro di botteghe e senza ripari, che molte persone rimasero schiacciate e molte caddero nel fiume.

Leon Battista Alberti, in occasione di questi restauri, propose di costruire una tettoia di riparo al ponte, e che avrebbe dovuto essere prolungata fino a S. Pietro in sostituzione o ad imitazione dell'antico portico allora in gran parte distrutto. Inoltre a Nicolò V si devono attribuire tre torrioni rotondi costrutti negli angoli del basamento quadrato antico, con le merlature guelfe e un coronamento a mensole, la costruzione delle cortine di mattoni esistente sulla parte cilindrica del castello e due torrioni laterali all'ingresso del castello.

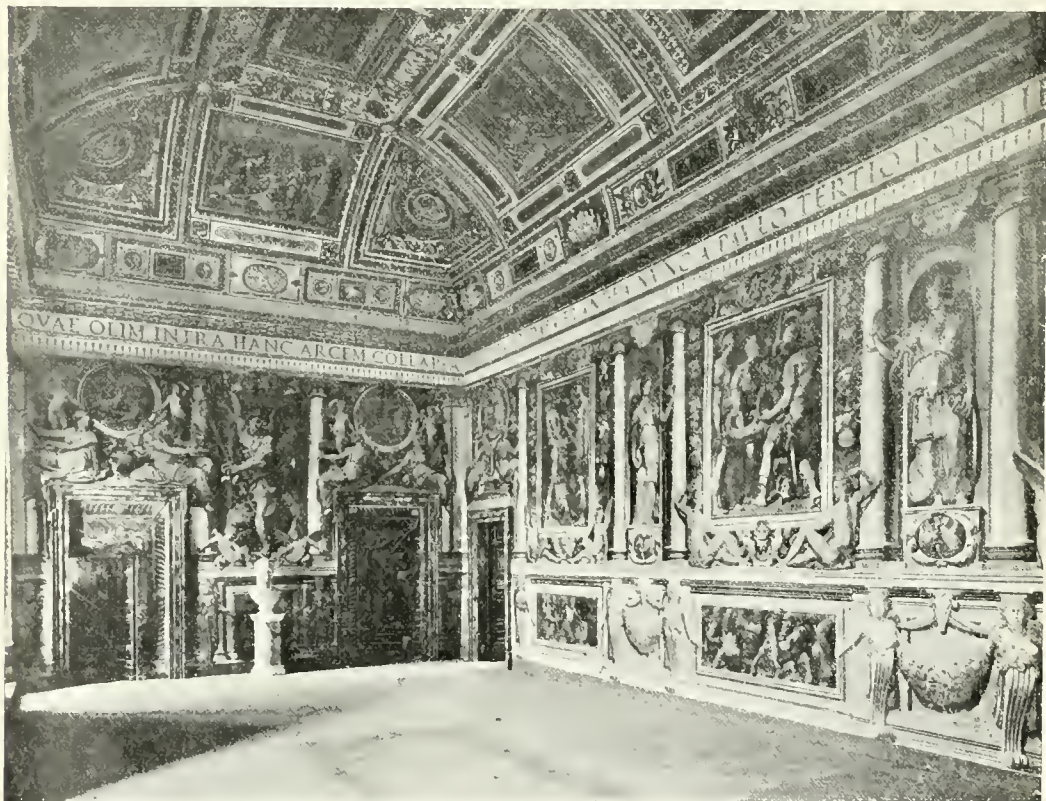
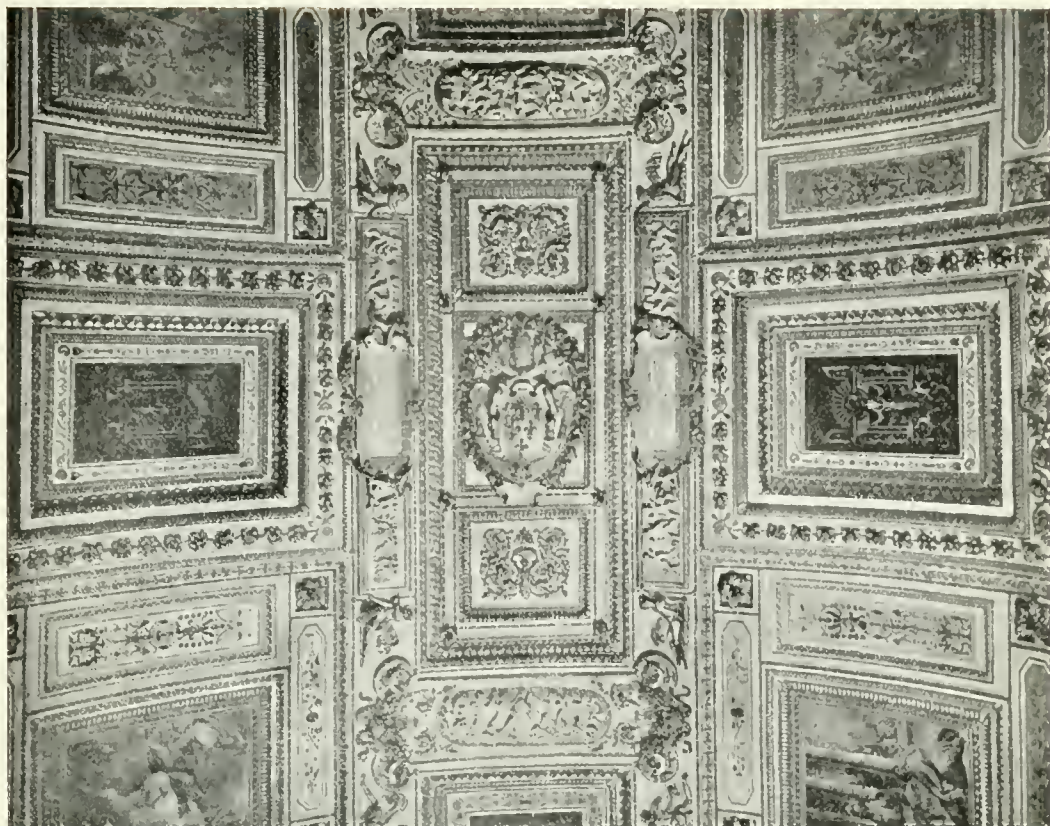
Sotto Sisto IV Baccio Pontelli rifece di nuovo l'eterno corridoio di Borgo, ma bisogna arrivare ad Alessandro VI per vedere la completa trasformazione del castello. I lavori sotto questo papa cominciarono nel 1492 e nel '95 duravano ancora:

CASTEL S. ANGELO — CORTILE DI LEONE X.

furono diretti da Antonio Sangallo, il quale ci lasciò pure importantissimi disegni delle condizioni del castello prima dei restauri.

Un'iscrizione ora perduta, tramandataci però da parecchi storici, così diceva: Alessandro VI, Pontefice Massimo, nipote del pontefice massimo Calisto III, spagnuolo di nazione, nativo di Valenza, della famiglia dei Borgia, i baluardi e il passaggio dal Vaticano alla mole Adriana, cadenti per antica costruzione, rese più forti l'anno di salute MCCCCLXXXXII.

Questi lavori consistono nell'ingrandimento della porta *Collina* o *Aenea*, nel restauro del corridoio, nella ricostruzione o ampliamento della cinta quadrata, poi nella costruzione o ricostruzione della cortina esterna, della cordonata diametrale interna, e del torrione centrale. Inoltre il Sangallo costruì i quattro torrioni ottagonali agli angoli del basamento quadrato, tre dei quali fasciarono i torrioni rotondi di Nicolò V, come si vede ancora in alcune incisioni dell'epoca.

« Nell'interno del nucleo centrale rotondo sembra che il Sangallo aprisse la grande rampa diametrale che lo attraversa con dolce pendenza: si accedeva alla parte inferiore per una scala esterna che Paolo III ha modificata e completata ed è quella che esiste ora: sboccava nella parte superiore nel cortile detto dell'Olio, e presso al quale il papa borgiano fece costruire cinque temute prigioni, delle grandi oliare, una cisterna, dei magazzini da grano, il tutto ancora esistente; e gittò le fondamenta dell'appartamento papale. Probabilmente ne costrusse alcune camere che furono decorate dal Pinturicchio ».

E i lavori continuarono sotto gli altri papi. Giulio II finì il corridoio, decorò l'appartamento papale e a lui si deve la bellissima loggia che è

CASTEL S. ANGELO — APPARTAMENTI PAPALI — SALA DELLA GIUSTIZIA.

(Fot. Alinari).

CASTEL S. ANGELO APPARTAMENTI PAPALI — UN PARTICOLARE DEL SOFFITTO NELLA SALA DELLA GIUSTIZIA.

(Fot. Alinari).

sulla fronte verso Roma, e sotto Leone X, Michelangelo diede il disegno della facciata della cappella dell'angelo.

Sotto Clemente VII, il papa del fortunoso sacco di Roma, fu decorata da Giulio Romano la celebre stanza da bagno, ed altre sale magnifiche. Furono poi demolite le due cappelle costruite da Nicolò V sul ponte, e vi furono sostituite le statue che ancora vi si vedono: di S. Paolo, fatta da Paolo Romano, scultore del '400, e di S. Pietro, fatta dal Lorenzetto.

E le trasformazioni continuano. Paolo III Farnese compì l'appartamento papale, costruì la loggia verso i prati, fece decorare la sala da pranzo ed altre sale superiori, a Perin del Vaga, a Polidoro da Caravaggio, a Giovanni da Udine, al Beccafumi, fece rinnovare l'angelo a Raffaello da Montelupo e sparse dovunque la ricchezza dell'arte.

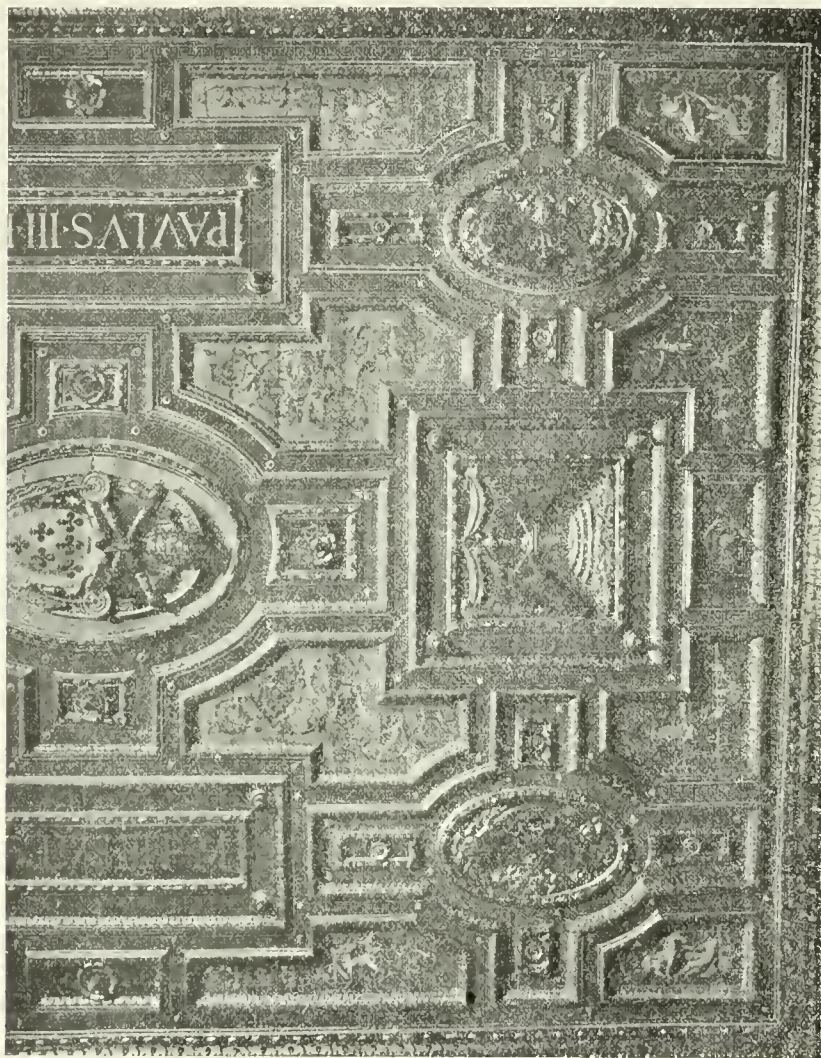
Pio IV ingrandì ancora le fortificazioni, Urbano VIII continuò il disegno di Pio IV demolendo e ricostruendo da per tutto, allargando ancora la cinta del castello per le caserme, l'armeria, la fonderia per cannoni, comprese nel nuovo allargamento. Il sepolcro di Adriano divenne così una fortezza quasi inespugnabile, ma la bella eleganza del '500 fu distrutta.

E gli altri papi continuarono ancora i lavori e i danni. Gregorio XIII innalzò sulla bella loggia di Giulio II il brutto fabbricato che la schiaccia; Benedetto IV l'ornò col barocco orologio e sostituì all'angelo del Montelupo quello in bronzo del fiammingo Werschaffelt che ancora si vede.

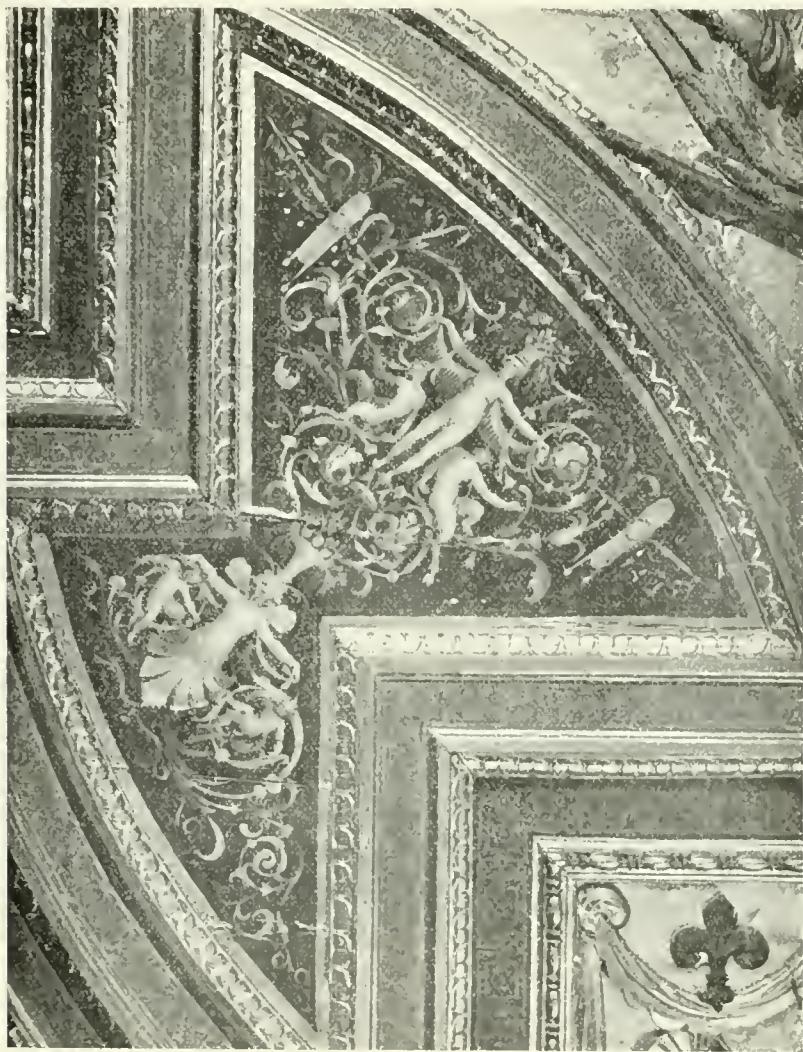
Vennero poi le demolizioni e i danni senza riparo.

Nel 1860 Pio IX abbattè il mezzo bastione rivolto a Santo Spirito e formò la piazza Pia; poi

dopo il '70 vennero le più atroci ed inconsulte offese al monumento: fu abbattuto il bastione verso piazza del Popolo per l'apertura di una strada, furono occupati gli spalti e i fossati d'Urbano VIII, fu abbattuta la grande cortina frontale, il magnifico portone del Peruzzi e tutte le costruzioni fra il castello e il Tevere, così che ora da questo lato rimane solo il fronte dell'opera quadrata.

Ora finalmente, per opera di un appassionato cultore di studi storici e militari, che molti anni della sua vita ha dedicato allo studio del monumento superbo, il bel sepolcro d'Adriano e il bel castello del '500 si salveranno dagli ultimi danni che ancora vi si vorrebbero arrecare, e saranno vendicati da tante brutture che ancora ingombrano il suolo consacrato dalla storia.

CASTEL S. ANGELO — APPARTAMENTI PAPALI — UNA PARTE DEL SOFFITTO IN LEGNO NELLA SALA DI AMORE E PSICHE (XVI SECOLO).

(Fot. Alinari).

Il maggiore Borgatti, che ha vissuto a lungo nel monumento interrogandone ogni angolo e ogni pietra, ha formulato fin dal 1890 il progetto di onori, e nel silenzio e nella pace del riposo le antiche memorie tristi e gloriose, verranno ad agitarsi liberamente sotto le mura vetuste.

CASTEL S. ANGELO — APPARTAMENTI PAPALI — UN PARTICOLARE DEL SOFFITTO NELLA SALA DI ANDROMEDA (XVI SECOLO).

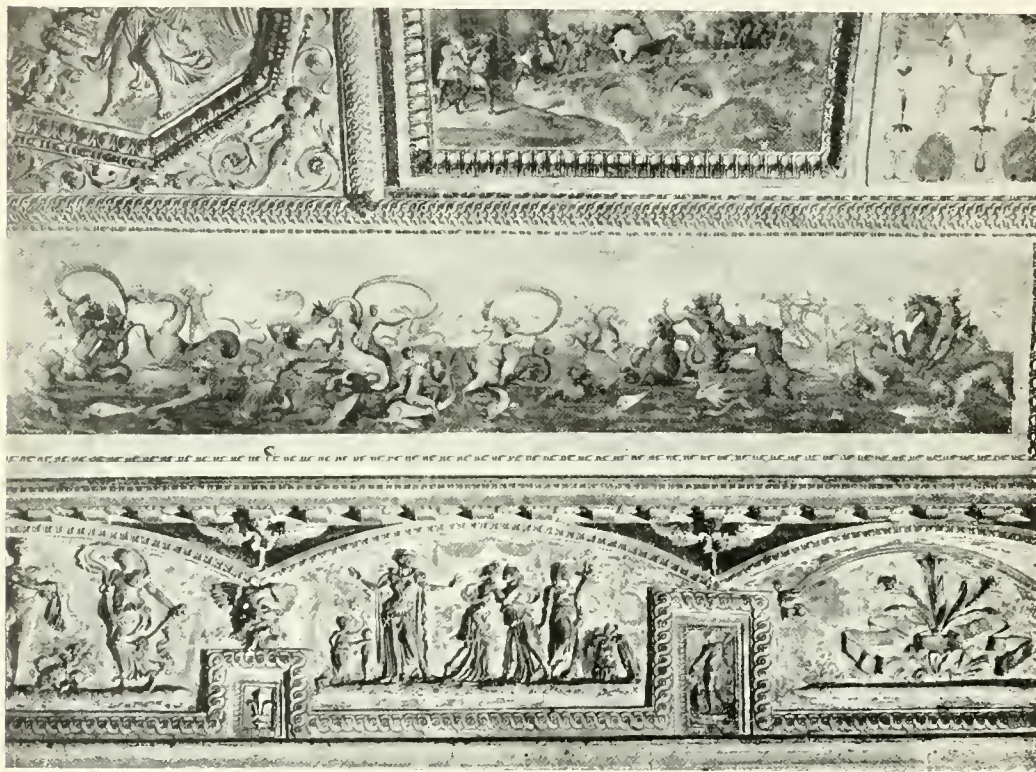
restauro, e oggi può lietamente mostrare agli studiosi e ai curiosi l'opera che da un anno il Ministero della Guerra e quello della Pubblica Istruzione hanno voluto che fosse iniziata sotto la sua guida amorosa e sapiente.

Tornerà dunque il monumento ai suoi antichi

Sgombrato dalle tante ignobili costruzioni che lo deturpano, il superbo monumento mostrerà tutto ciò che è rimasto dell'epoca romana e ciò che si riferisce al dominio pontificio e i restauri cercheranno pure di rievocare, per quanto sarà possibile, il vecchio castello alle pure linee del Sangallo.

Nelle sale ampie e deserte saranno raccolti e ordinati i più importanti documenti della *Storia dell'ingegneria militare italiana* e della *Storia del Medio Evo a Roma.*

Così per ora, ma chi sa quali vicende attraverserà ancora il sepolcro magnifico, chi sa nell'avvenire quali sorti lo attendono? Tutto il passato ora sorge incessantemente dalle vecchie pietre e ci ammonisce che l'avvenire riserba ancora al monumento molte e grandi vicende.

ART. JAHN RUSCONI.

CASTEL S. ANGELO — APPARTAMENTI PAPALI — FREGIO DELLA VÔLTA NELLA SALA DELLA BIBLIOTECA (SCUOLA DI RAFFAELLO).

(Fot. Alinari).

GIOVANNI BATTISTA PIAZZETTA: L'ARTE

ILLUSTRAZIONE RIPRODOTTA DALLA COPERTINA IN TRICROMIA DEL « CATALOGUE DE LA COLLECTION DE FEU MADAME VEUVE ARRIGONI DE MILANO ».

PORCELLANE DI SÈVRES.

LA COLLEZIONE ARRIGONI.

S. SEBASTIANO.
LAVORO DEL '400.

IN altra parte di questa nostra Rivista, il chiaro Pompeo Molmenti tratta, con la nota sua competenza, di que' patrizi, prelati ed altri egregi veneziani che già, nello squisito loro amore per l'arte, formarono cospicue raccolte di preziosi cimelî, moltissimi dei quali, se non passati all'estero, andarono poi ad arricchire i nostri patrii musei.

Ai raccoglitori per semplice culto estetico che la soppressione dei maggioraschi, lo smembramento e le stremate sostanze di molte famiglie patrizie hanno reso sempre più rari; sono venuti, via via, sostituendosi gli antiquari che, spesso con non minore intelletto di arte, que' medesimi preziosi cimelî, si sono pur dati a raccogliere, a scopo di commercio e di lucro.

Si potrà bensì lamentare che, pel loro veicolo, non pochi de' nostri capolavori abbiano trasmigrato ed, immiserendo il nostro patrimonio artistico, si siano diffusi pel mondo, ad arricchire musei e gallerie e collezioni private straniere; non manco è vero, peraltro, che, soventi, si è dovuto alla provvida loro intromissione che, di quegli stessi capolavori, molti non siano rimasti occulti, sepolti nell'abbandono e nell'oblio, o andati spersi e completamente perduti. L'emigrazione all'estero di nostri oggetti d'arte di alto valore è, indubbiamente, un male e un danno; ma danno e male tanto maggiore è pur sempre quello che alcuni di tali oggetti, per incuria ed ignoranza, si consumino tra la polvere de' solai e vadano, spesse volte, distrutti. E, al paro degli antichi raccoglitori, de' quali parla il Molmenti, anche i nostri antiquari ne salvarono parecchi dalla rovina, acquistandosi, per ciò solo, un legittimo titolo di pubblica benemerenza.

Fra di essi, e forse in prima linea, va noverata la rimpianta signora vedova Arrigoni, di Milano, la quale, pel suo senso squisito e la sua fine in-

SCRIVANIA IN NOCE E RADICA INTARSIATA IN MADREPERLA

telligenza di arte, aveva saputo conquistarsi una fama incontrastata e la piena fiducia di tutto il mondo degli artisti e degli amatori, ed ha lasciato, morendo, una ricca e preziosa collezione di quadri, mobili, ceramiche, oreficerie e gioielli e, specialmente, di que' merletti antichi, dei quali ella era giudice suprema ed inappellabile.

RITRATTO DI GENTILDONNA, DI FRA VITTORE GHISLANDI, DETTO IL « FRATE GALGARIO ».

La ragguardevole collezione, della quale sta per apparire lo interessante catalogo illustrato, verrà posta prossimamente in vendita all'asta pubblica, e noi reputiamo debito di onore, prima ch'essa vada sminuzzata e dispersa, il serbarne ricordo in queste nostre pagine, sia per l'effettivo suo valore artistico e sia quale dovuto omaggio alla memoria della sua raccoglitrice.

Per gentile consenso della egregia figliuola ed erede di lei, e del suo consorte, signor Napoleone Brianzi, che è pure l'autore del catalogo anzidetto,

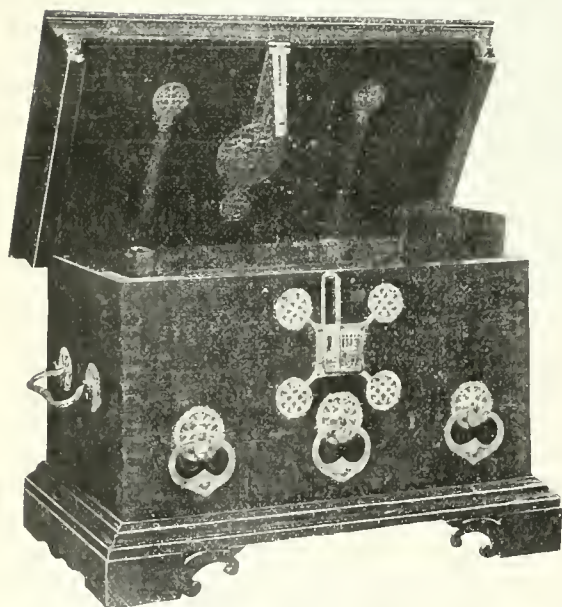
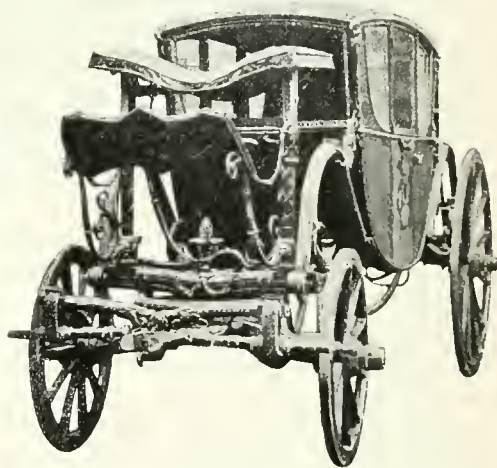
noi, però, riproduciamo da questo parecchie illustrazioni dei più notevoli tra i cimeli, che formano quella importante collezione.

La raccolta Arrigoni, disposta nelle sale superiori del Palazzo di Belle Arti in via Principe Umberto, a Milano, presenta il colpo d'occhio di un vero in avorio, di una ricchezza di architettura veramente regale, sullo stile del più puro rinascimento, cui viene dedicata la tavola XXXIV. Ai ninnoli ed ai pizzi, si accoppia una serie importante di ceramiche di fabbriche diverse, specie delle milanesi, dai fiori policromi in rilievo, fattisi oggigiorno rar

SCRIGNO DI FERRO GEMINATO IN ORO ED ARGENTO, RICOPERTO DI EBANO INTARSIATO IN AVORIO, CON GUARNIZIONE IN BRONZO. ESEMPLARE RARISSIMO DI LAVORO IN FERRO DEL SECOLO XVI.

Museo. Vi si scorge a prima vista il risultato di un gusto d'arte finissimo, e di una ricerca paziente, che hanno saputo raccogliere una disparità infinita di oggetti e renderli nel loro assieme di un interesse rispondente ai diversi gusti degli amatori d'arte. — Accanto ad un cassone del '400 dalle eleganti cerniere traforate, che presentiamo con l'illustrazione a p. 480, si offre nella sua linea maestosa un grande mobile in ebano intarsiato simi. Oggetti di curiosità particolare si contano a diecine, aventi ciascuno il suo pregio storico ed artistico; come, ad esempio, il cannoncino con stemma dei marchesi Botta di Pavia. Una parola dobbiamo pei diversi quadri che arricchiscono la raccolta.

Anche astraendo dalle opere più importanti, quali le tavole del Montagna, di Gaudenzio Ferrari, di ignoti lombardi e toscani, di altra tavola

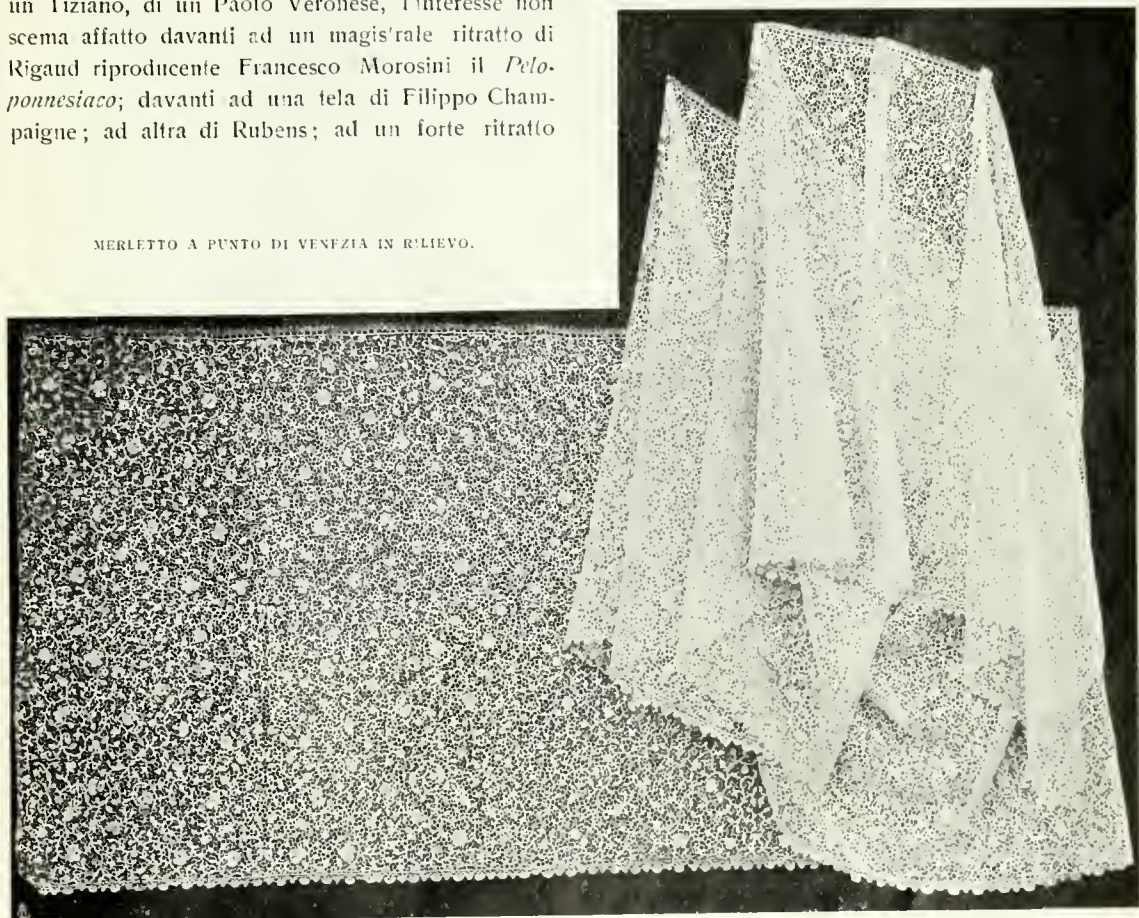
TRITTICO A DUE ORDINI SU TAVOLA, DI GEROLAMO ROMANINO.

CASSONE-FORZIERE, ESEMPLARE DEL '400.

BERLINA DI GRAN GALA DEL XVIII SECOLO.

BASE A COLONNA IN PORCELLANA DI CAPODIMONTE.

BASSORILIEVO IN MARMO BIANCO: BACCANTE E SATIRI.

attribuita ad Innocenzo d'Imola, che a noi — osiamo dirlo — lasciò l'impressione di un pregievole lavoro di Fra Bartolomeo; astraendo da altre tele maggiori come quelle di un raro Bellunello, di un Civerchio, di un Licinio da Pordenone, di un Tiziano, di un Paolo Veronese, l'interesse non scema affatto davanti ad un magistrale ritratto di Rigaud riproducente Francesco Morosini il *Peloponnesiaco*; davanti ad una tela di Filippo Champaigne; ad altra di Rubens; ad un forte ritratto d'ignoto fiammingo, ad altro di Van Dyck; ad una nave « Vento in poppa » di Backuizen; a due tele di frate Galgario e ad altre, altre ancora.

Giovanni Battista Piazzetta, è qui rappresentato

MERLETTO A PUNTO DI VENEZIA IN RILIEVO.

in uno dei suoi capolavori con la maestosa figura dell'Arte, di cui porgiamo ai nostri lettori la riproduzione in tricromia. Nè va dimenticata, fra i ricchi mobili antichi e di stile, una scrivania intagliata e dorata a medaglioni in seta a figure policrome, della più caratteristica epoca Luigi XV, di cui un esemplare consimile si ammira al Museo del Louvre.

Un mobile ricchissimo alla fiorentina, un lampadario grazioso in cristallo di rocca, tavole in bronzo dorato, vasi di Sèvres, vetri di Murano, e cento diversi oggetti ancora formano della collezione un complesso che, mentre soddisferà di certo al gusto eclettico degli amatori d'arte, attesta della finissima intelligenza di colei che seppe adunarlo.

G.

GIOVANNI ANTONIO LICINIO DA PORDENONE: RITRATTO DI VERONICA FRANCO (?).

L'ISOLA DI WIGHT.

DUE volte, finora, ed in ben opposte stagioni e circostanze, ho avuto occasione di visitare l'isola di Wight, questo grazioso lembo di riviera italica incastrato come per virtù di incanto nella massa uniforme di questa grigia, nebbiosa e piovosa Inghilterra. La prima si fu sul finire del gennaio 1901, quando la malattia e la successiva morte della regina Vittoria riversò tutta la stampa londinese nei pressi del castello di Osborne; la seconda quando, nel giugno scorso, caduto infermo Edoardo VII, volli avere la visione della magnifica flotta adunata nel canale di Solent, simbolo di immensa potenza e di smisurato orgoglio, prima che, mancata la rivista da parte del re, venisse ancora dispersa fra stazioni, porti, arsenali e lontane squadre.

Da entrambe queste visite, io ho riportato le migliori impressioni. L'isola di Wight cangia aspetto e popolazione da una stagione all'altra, in modo sorprendente, ma è sempre gaia, civettuola e vivace, sia sotto il sol di giugno, sfavillante e scottânte, che illuminata dai blandi riflessi di un dolce crepuscolo invernale. Tutti i re e le regine d'Inghilterra hanno sempre mostrato la più grande simpatia per questo piccolo pezzo di terra così dissimile dal rimanente del Regno loro, e in ogni tempo l'isola di Wight ha ospitato sovrani e membri della loro famiglia in cerca di riposo, di calma e di ristoro alla salute.

La regina Vittoria si può dire abbia diviso, dal 1860 alla sua morte, per oltre un quarantennio e più, la sua residenza fra il castello di Balmoral nell'Highland scozzese ed il castello di Osborne nell'isola di Wight. Quando motivi di salute, o desiderio di più assoluto riposo, non la spingevano a Firenze, a Bordighera, a Cap Saint Martin od a Biarritz, essa lasciava infallantemente, con barometrica precisione, Balmoral per Osborne non appena le prime nebbie o le prime nevi cadevano sul vasto e deserto parco di Balmoral, e viceversa ritornava al nord non sì tosto che a Cowes si apriva la stagione balneare. Londra non è mai stata nelle grazie della regina, la quale non faceva nella sua metropoli che rade e corte apparizioni, quando proprio non poteva esimersene, e diceva, con bonario doppio senso, che la sua salute si avvantaggiava sotto ogni rapporto del non andar colà troppo di sovente. La nebbia le dava la tosse, il raffreddore e lo *spleen*; la politica le faceva male al cuore e al fegato.

Re Edoardo, se

non segue le tradizioni materne in riguardo a permanenza nella capitale, che anzi egli predilige su ogni altra, ha conservato il suo affetto al castello di Osborne e la sua simpatia a tutta quanta l'isola di Wight. Quando egli si prende alcuni giorni di vacanza e si rifugia su di uno dei suoi *yachts* per correre delle crociere lungo le coste meridionali dell'Inghilterra, è sempre a Cowes, la principale città dell'isola di Wight, che egli fa capo come centro di gite.

Anche in recente occasione, mentre la sua convalescenza durava, è pur sempre nella rada di Cowes, dove le acque del canale di Solent e di quello di Spithead si congiungono ed assieme a quelle del fiume Medina formano una specie di lago, che l'*yacht* « *Victoria and Albert* », sul quale il re ha fatto una cura rinvigoriente di riposo e d'ossigeno, stava all'ancora.

Tutto attorno al regale vascello di diporto era il mare calmo e glauco, e con esso l'isolamento assoluto, la tranquillità infinita, la serena placidezza di un ambiente in cui un languido azzurro è la tinta dominante.

L'isola di Wight non è molto grande contando appena ventitrè miglia da oriente ad occidente, circa 36 chilometri, e tredici miglia da nord a sud, nel punto di massima larghezza, circa 20 chilometri. La sua forma è romboidale, coi lati volgenti ad occidente alquanto più allungati di quelli volgenti ad oriente, il che le dà un'apparenza particolare, di modo che nelle figurazioni popolari l'isola è spesso assomigliata ad un pesce assai comune sulle mense inglesi, al *turbot*. Le sue coste sono assai frastagliate da baie e rade ridenti e quasi ovunque declinano sul mare con pareti quasi verticali, a *falaise* come le opposte rive della Bretagna francese. Le roccie, specie lungo le spiaggie meridionali, si protendono assai nel mare, facendo all'isola una pericolosa cintura di scogliere, contro le cui insidie numerosi fari splendono nell'isola, ogni notte, a custodia dei naviganti, il che non impedisce peraltro che i naufragi e gli arenamenti siano spaventosamente frequenti tutto attorno ad essa.

L'isola è percorsa da una linea ben determinata di colline che va da oriente ad occidente e forma come la sua spinale, ma anche all'infuori di questo sistema ha suolo assai ondulato ovunque.

Quando ho confrontato questa isola con un frammento, e dei migliori, della nostra Riviera Ligure, ho detto implicitamente della bontà del suo clima. Ed in verità l'isola di Wight fa davvero eccezione non soltanto alla climatologia generale inglese, ma puranche a quella di tutti gli altri paesi i quali si trovano a pari altezza di latitudine, cioè lungo il 51° parallelo.

Lambita da correnti marine calde, riparata dal freddo e dalle nebbie nordiche da tutta la serie di colline inglesi e dalle sue proprie catene, la spiaggia meridionale dell'isola nulla ha da invidiare a costiere situate anche a dieci gradi più al sud, nel Mediterraneo. Gli inglesi un poco enfaticamente chiamano l'isola la loro Madera ; in ciò è certamente dell'esagerazione, ma pur è fuor di dubbio che piante di climi caldi vi vivono e crescono all'aria aperta, e che se qui nei lunghi, umidi e nebbiosi mesi invernali si vuole vedere un po' di sole, senza uscire dai confini del Regno Unito, bisogna correre all'isola di Wight.

Su questa fortunata situazione climatica, l'isola ha basato la sua esistenza economica.

Numerosi alberghi forniti di tutto quel lusso e quel *comfort* che piacciono tanto agli inglesi e che diventano indispensabili ragioni di esistenza per le loro classi elevate, sono sorti ovunque, in ogni cittaduzza del litorale come in ogni villaggio dell'interno ed in essi, d'inverno come di estate, si alterna un'onda continua di forestieri. D'inverno si va all'isola di Wight per vedere il sole ed il cielo azzurro, per avere un clima mite e secco; d'estate vi si accorre in folla per le gite lungo le coste magnifiche, per le bagnature e sopratutto per le regate interessantissime di *yachts* a vela che vi si tengono. E un pubblico estremamente signorile e spendereccio quello che si sussegue nei grandi alberghi dell'isola, un pubblico *select* in tutta la estensione della parola ed a formar il quale contribuisce con qualche suo membro ogni famiglia aristocratica d'Inghilterra, nonchè l'altissima borghesia bancaria e finanziaria di Londra.

A Cowes, a Ventnor, a Sandown fioriscono i *clubs*, vere succursali a quelli di Londra, vi si giuoca e vi si danza assai più che in quelli della metropoli. La Corte, che così frequentemente finora ha tenute le sue tende in Osborne, si fa per sua parte centro di feste, di ritrovi, di *garden party*, di *five o' clock tea*, di regate, di caccie e di ogni altro divertimento caro all'indole ed alle consuetudini inglesi, di modo che, avendo mezzi e relazioni, non manca mai opportunità di svagarsi a chi frequenta l'isola fortunata.

Non c'è chilometro quadrato di territorio, nel mondo civile, il quale non possa raccontare oggi la propria storia di maggiore o minore interesse, per l'umanità in generale, ma sempre appassionante per gli abitanti del luogo. Ed anche l'isola di Wight ha la sua, che se non è gloriosa come quella di Roma o fantasticamente misteriosa come quella di Palmira, non manca di episodi notevoli.

LA BAIA DI ALUM ED IL CANALE DI SOLENT.

I Celti antichissimi hanno lasciato importanti traccie del loro passaggio nell'isola e specie nella parte occidentale. Diodoro menziona l'isola come un emporio del commercio dello stagno assai importante ai suoi tempi e la chiama Ictis; invece i Romani, che l'occuparono nell'anno 44 dell'êra volgare imperando Claudio, per opera di Vespasiano, la chiamarono Victa oppure Victis. Vi fecero essi pure grande commercio di stagno e sembra che se ne formassero fin d'allora rinomato luogo di diporto e di villeggiatura, poichè, nell'isola, oltre che ad altri avanzi attestanti dell'opera e della permanenza di una numerosa colonia latina, sono frequenti i ruderi di ville; di una di queste, presso Ryde, in una località denominata Brading, ove una vecchia chiesa che trae le sue origini con ogni probabilità da un oratorio cristiano dei primissimi tempi sta poeticamente in mezzo ad un cimitero abbandonato, si è rintracciata tutta la pianta originale, mettendo allo scoperto alcuni bei pezzi di mosaici inseriti nei pavimenti.

Quando l'impero romano si sfasciò e Roma cessò di esercitare influenza politica e dominatrice sulla Gran Bretagna, l'isola di Wight toccò successivamente ora a questo ed ora a quello dei piccoli regni i quali si erano venuti formando sulle rovine della grande dominazione, ma particolarmente a lungo la tennero i reucci del Wessex e poi quelli del Sussex.

I danesi fecero per lungo tempo l'isola di Wight base delle loro ladresche imprese lungo le coste meridionali inglesi. L'isola era il luogo di assembramento delle flottiglie nordiche prima di compiere e dopo compiute le razzie. Colà si preparava l'attacco e colà si distribuiva la preda.

Occorsero tre secoli per liberare l'isola da simile flagello che l'aveva rovinata e devastata. Dalla conquista normanna, da quando cioè Guglielmo il Conquistatore diede l'isola in feudo al suo gentiluomo Fitz-Osborne, conte di Hereferol, questa cominciò a rifiorire, sebbene altre traversie l'attendessero.

Ebbe quasi completa indipendenza, governata da un Lord speciale per il corso di due secoli, finchè nel 1293 Edoardo I pensò di riscattarne il feudo per sei mila marchi, valore corrispondente a non meno di 60,000 sterline attuali, da Isabella de Fortibus, la famosa « Signora delle Isole ».

Sembra che Edoardo I non usasse tutte le migliori e più oneste arti per venire alla conclusione di questo contratto, poichè la feudataria morì lo stesso giorno in cui il contratto fu steso ed il figlio suo lo impugnò, ma inutilmente, poichè l'isola divenne proprietà della Corona e tale rimase.

Durante le guerre colla Francia la piccola terra fu varie volte presa e saccheggiata dai francesi, ma essi non riuscirono mai a tenerla come avrebbero voluto, anche per l'opposizione armata dei suoi abitanti che inflissero replicati scacchi alle truppe sbarcate; al largo dell'isola di Wight passò nel 1588 l'*Invencible Armada*, che Filippo II aveva mandato contro Elisabetta per vendicare la morte di Maria Stuarda e grande fu lo spavento causato lungo le coste britanniche da quell'apparizione; ma il vento, le tempeste e l'esitazione dei condottieri dispersero il pericolo.

NEWPORT.

Ma il più interessante episodio storico svoltosi nella ridente isola si riferisce alla prigionia che vi ebbe a soffrire Carlo I, quando, vinto dai Cromwelliani, fu rilegato nel castello di Carisbrooke in attesa del giudizio che intorno alla sua sorte doveva pronunciare il Parlamento. Narra Carlyle che dopo la sua fuga da Hampton Court il re si era avviato all'isola di Wight facendo assegnamento sui sentimenti realisti della popolazione e sulla speranza di poter attirare al suo partito il giovine colonnello Hammond che egli aveva conosciuto prima dello scoppio delle ostilità sue col Parlamento. La popolazione fece invece un'assai fredda accoglienza al re fuggiasco e rifiutò di sposare la sua causa; il colonnello Hammond si mostrò verso Carlo I affabile, cortese, rispettoso, gli accordò di comunicare liberamente con tutti i gentiluomini dell'isola, lo installò nel castello di Carisbrooke, lasciandogli l'illusione di essere ancora re e padrone, ma non lo perdette mai di vista, nè rallentò per causa alcuna la sua vigilanza.

CASTELLO REALE DI OSBORNE.

Tre volte re Carlo tentò fuggire da Carisbrooke e tre volte i complotti organizzati fallirono. Ad ogni tentativo susseguirono restrizioni alla sua libertà personale ordinate dal Parlamento ed eseguite con ferma cortesia dall' Hammond. Alla fine, anche il giovine colonnello venne in sospetto al Parlamento e, richiamato, venne mandato a Windsor. Tre giorni dopo la sua partenza, Carlo I era condotto segretamente in vettura a Worsley Tower vicino a Yarmouth, ove fu imbarcato e condotto a Hurst Castle. Ciò avveniva il 30 novembre 1648; il 30 gennaio 1649 re Carlo veniva decapitato davanti ai cancelli della propria reggia di Whitehall in Londra.

Un anno dopo erano mandati ad abitare il castello di Carisbrooke, i due figli minori di Carlo I, rimasti in potere dei puritani, Elisabetta ed Enrico. La fanciulla moriva quasi subito di mal di petto,

il piccolo Enrico vi rimase fino al 1652, nel qual anno, per influenza di Cromwell, fu liberato e mandato in Olanda, ed ivi morì nel 1660.

La regina Vittoria, divenuta proprietaria del castello di Osborne e del parco immenso che lo circonda, visitando la vicina piccola città di Newport dominata dall'ora ruinato castello di Carisbrooke, si ricordò della tragedia che aveva pesato due secoli addietro sugli Stuardi, in quelle medesime ridenti plaghe, e fatta rintracciare nella chiesa la tomba della principessa Elisabetta, la fece adornare da una bella statua dell' italiano Marocchetti e vi appose una lapide commemorativa.

E questo fu tutto; intorno alla tomba della quindicenne principessa che l'artista italiano ha idealizzato in una graziosa, languida figura di fanciulla giacente, tratta con vigoria da un bianchissimo blocco di marmo Apuano, si è rifatto il silenzio e l'abbandono.

Dopo l'episodio degli Stuardi, l'isola di Wight non ha veduto che splendide crociere di *yachts* svolgersi intorno alle sue coste, magnifiche riviste navali spiegarsi nei canali che la dividono dalla grande terra britannica, ma nessun altro infausto avvenimento, se non naufragi e comuni calamità della vita, è venuto a turbare la serena e laboriosa tranquillità sua.

BAIA DI SANDOWN.

L'isola di Wight ha quasi centomila abitanti suddivisi in un gran numero di cittaduzze e di villaggi, forma contea a sè e, come antico feudo della Corona, ha un governatore, le cui funzioni sono oggi semplicemente onorarie. Attuale governatore è infatti S. A. R. la principessa Enrico di Battenberg, meglio nota sotto il suo nome di fanciulla: principessa Beatrice.

Abbastanza curioso è il fatto non essere ancora stata, l'isola di Wight, illustrata da alcun grande scrittore inglese, a malgrado delle sue indubbiamente interessanti particolarità e del genere di vita, degno

di osservazione, che vi si svolge. Walter Scott ha illustrato le Highlands scozzesi, Blackmore e Kingsley il Devon, Dickens la nativa Rochester, Hall Caine l'isola di Man, Thomas Hardy il Wessex non distante, molti altri meno noti altre località inglesi, scozzesi ed irlandesi, ma la bella isola di Wight non ha ancora trovato il suo scrittore.

SPIANATA DI SANDOWN.

Tennyson, il quale abitò lungamente a Freshwater, riflesse le sue impressioni delle magnificenze naturali dell'isola in alcune sue poesie, così pure qualche accenno fa ad essa Swinburne, il quale in un villaggio isolano passò la sua fanciullezza.

I principali centri abitati dell'isola e per conseguenza i maggiori ritrovi di forestieri, dove si svolge più intensamente la vita gioconda dei clubs e degli *hôtels*, sono Ride, Cowes, Newtown e Yarmouth sulla spiaggia settentrionale, Sandown, Shanklin, Ventnor sulla orientale, Brixton e Freshwater sulla occidentale; Newport, antica capitale dell'isola, giace nel centro di questa, là dove il fiume Medina, il maggior corso d'acqua del territorio, si allarga in una specie di fiord assai frequentato d'inverno come sicuro ancoraggio degli innumerevoli *yachts* svernanti nell'isola. Le città della costa settentrionale sono le più frequentate nelle stagioni estive, tanto per ragioni di clima fresco e ventilato, quanto per ragioni di comunicazioni permettenti agli uomini di affari di Londra di raggiungere agevolmente e rapidamente da diversi punti sia Ryde come Cowes, come pure Yarmouth.

Nei canali di Solent e di Spithead, ai quali queste città guardano, avvengono generalmente le maggiori regate di *yachts* alle quali si interessa la società inglese. Il risiedere poi della Corte in Osborne situata di fronte a Cowes, di cui è quasi una dipendenza, è un'altra circostanza, la quale contri-

CASTELLO DI NORRIS AD EAST COWES.

buisce ad affollare nella primavera il litorale settentrionale a preferenza del meridionale.

D'inverno invece è altra cosa; Bembridge, Sandown, Shanklin e Ventnor diventano le stazioni più frequentate per la mitezza del loro clima. Questa divisione va considerata in senso assai relativo, poichè si trovano *tourists* d'inverno a Cowes come villeggianti e bagnanti d'estate a Ventnor.

La facilità delle comunicazioni, poichè l'isola è solcata da una completa rete ferroviaria e da una ancor più vasta serie di strade carrozzabili, permette ai visitatori di spostarsi rapidamente e con ogni comodità da un estremo all'altro dell'isola, a seconda dell'interesse che essi possono avere di soggiornare in un luogo piuttosto che in un altro ed a seconda degli avvenimenti sportivi o delle feste che possono chiamarli a Yarmouth come a Bembridge.

In queste cittaduzze, all'infuori delle magnifiche passeggiate preparate per uso dei forestieri, delle splendide spianate lungo il mare, ritrovo favorito dei bagnanti e dei villeggianti, degli alberghi immensi e lussuosi, ben poco si può trovare di notevole dal punto di vista artistico. Le cose più interessanti sono ancora le rovine romane e le vecchie chiese di stile normanno. Notevole fra i templi, sebbene non antico, quello di Whippingham posto ad una estremità del parco di Osborne e che fu disegnato dal principe Alberto consorte alla regina Vittoria. La chiesa è posta in una località fresca, ombrosa, boscosa e le sta attorno un piccolo cimitero. Nell'interno è una loggia riservata alla famiglia reale ed una cappella nella quale è sepolto il principe Enrico di Battenberg, assai adorna di marmi e bronzi.

Così interessante pure è la chiesa di Newport, ma l'edificio più notevole dell'isola è pur sempre il castello di Carisbrooke, magnifico campione di architettura militare medioevale, ancora ammirabile nel suo assieme, a malgrado delle sue rovine e delle devastazioni alle quali è stato soggetto fino agli ultimi tempi.

L'edificio è vasto e complesso, eretto in vari tempi e per un seguito di vicende diverse, ma nel suo assieme assai armonico.

Gianibelli, l'architetto italiano, che la regina Elisabetta impiegò, mentre l' *Invencible Armada* si approssimava, per riparare tutte le fortezze del

« THE NEEDLES ».

Bellissimi i torrioni, assai ben conservati, della Gatehouse, o casa del cancello, formante uno degli ingressi del castello. Così notevole è la grande sala ove i Signori dell' isola tenevano un tempo corte, e rimontante al secolo XII, così le cortine di difesa, di origine normanna, ma restaurate da

regno, come pure il pozzo scavato nel vivo sasso e profondo più di 50 metri.

Dall'alto dei bastioni del castello la vista che si gode è magnifica: quasi intiera l' isola di Wight, coi suoi villaggi, i suoi giardini, le sue chiazze boscose, le marine splendide, si stende agli occhi

dell'osservatore. Così veduta, l'isola si presenta nei giorni sereni come una magnifica pietra smeraldina incastonata entro un giro di pallide turchesi. Assai meno notevole di Carisbrooke è il castello di Osborne, per quanto sia l'attuale dimora reale. Non lo distingue nè la maestà dell'edificio principale, nè la ricchezza dell'addobbo interno; tutto l'interesse del luogo è dato dal grande parco declinante dal colle al mare, lungo le cui rive leggermente arcuate si stende per oltre due chilometri.

Se non può gareggiare con quello di Windsor, che tanti re e tanti secoli hanno contribuito a creare, il parco di Osborne resta pur sempre uno dei più belli d'Inghilterra e contribuisce esso pure in alto grado a conferire attrattive ed interesse a quel lieto lembo di territorio britannico.

Londra, settembre 1902.

Gastone Chiesi.

CHIESA DI WHIPPINGHAM.

OFFICINE ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO — STAMPATO CON INCHIOSTRI DELLA CASA MICHAEL HUBER, MILANO